

offering for the people on the Day of Atonement (Lev. xvi 5), on the festivals, and at the New Moon (Num xxviii. 15, 22, 30, xxix. 5, etc. offence of a ruler (שׂוֹרֵק, Lev. iv 22 sq.); at the dedication of the tabernacle (Num vii 16, etc.); and again for the offences of the congregation (Num. xv 24), viz when something had been committed "away from the camp," i.e. behind the back of the congregation (2) A goat or a female lamb offered for the offence of an ordinary Israelite (Lev iv. 28, 32, v 6), and of the first year was the sin-offering at the release from the Nazarite's vow (Num. vi. 14), and at the purification of the leper (Lev xiv 10, 19). *Turtledoves* formed the sin-offerings at purifications (Lev xii 6, Num vi. 10), and were the substitutes for a lamb or other small cattle for the poor who were unable to afford the latter (Lev. v 7, xiv 22) If unable to offer even pigeons, a tenth part of an ephah of fine flour, but frankincense, might be substituted in the case of ordinary offences (1).

2. The blood was brought to more sacred places than was the case in other offerings, and in the three following degrees *a* In sin-offerings of goats, kids for individual Israelites (with the exception of the high priest), some of the blood was smeared on the horns of the altar, and the rest poured out at its base (Lev. iv 25, 30, 34) The same was done at the sin-offering of a bullock at the consecration of priests, Ex. xxix 12, and undoubtedly at that of Levites at the sin-offerings of bullocks offered for the congregation or for the high priest. On other occasions than the Day of Atonement, the blood was sprinkled seven times toward the inner veil, the horns of the altar of incense were smeared with the blood, and the rest was poured out at the base of the altar of burnt-offering (Lev. i sqq, 16 sqq) *c* At the greatest of the sin-offerings, viz that on the Day of Atonement, the blood was taken into the Holy of Holies (see thereon § 1).

3. The consumption in sin-offerings of the lower grade (except those of the consecration of priests) of the *flesh of the sacrifice*, which had come into contact with God, and was therefore designated as *most holy* (Lev vi 17, 18, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100), by the priests in the fore-court of the sanctuary, vi 18 sq. In sin-offerings of the higher grade, and those of the consecration of priests, the flesh, together with the skin, head, bones, and entrails, were burned in a clean place outside the camp (Lev iv 11 sq., 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100) (4) Whoever had his garment sprinkled with the blood of the offering, was to wash it out in the holy place, evidently to guard against a profanation of the sacred blood. The vessels in which the sin-offerings of the lower grade had been boiled were, if of earth, to be broken; if of brass or copper, to be scoured with the greatest care (vi 28 sq.) In offerings of the higher grade, the priest who had burnt the flesh without the camp was to bathe, and wash his hands and feet before his return to the camp (xvi 28) (5).

The explanation of the ritual of the sin-offering must be connected with what has already been said on the nature of sacrificial atonement. To substitute the impure soul of the sinner a pure soul, which, being offered to God, may be accepted of him, is, as remarked, § 127, the meaning of a bloody offering, and consequently the direct intention of the sin-offering. The representation of the person being the matter in question, the value of the victim corresponds to the difference of his theocratic position. The reason for the predominance of the sin-offering is the fact that the sinner is the one who is the subject of the atonement.

आत्मपरक

‘अद्वोय’

(सच्चिदानन्द वात्स्यायन)



नेशनल पब्लिशिंग हाउस

२३, दरियागज, नयी दिल्ली-११०००२

शाखाएं :

चौड़ा रास्ता, जयपुर

३४, नेताजी सुभाष मार्ग, इलाहाबाद-३

मूल्य : ७०.००

नेशनल पब्लिशिंग हाउस, २३, दरियागज, नयी दिल्ली-११०००२ द्वारा प्रकाशित/
प्रथम संस्करण : १९८३ / सर्वाधिकार श्री सच्चिदानन्द वात्स्यायन / सरस्वती प्रिंटिंग
प्रेस, मौजपुर, दिल्ली-११००५३ में मूद्रित । [242-9-12 (09B, 03PB)/883/IN]

ATMAPARAK (Essays) by Ajneya (Sachchidanand Vatsyayan)

Rs 70 00

भूमिका

जैसा कि इस प्रकाशन के शीर्षक में ही स्पष्ट कर दिया गया है, यह पुस्तक वास्तव में दो पुस्तकों का पुनर्मुद्रण है जो दोनों ही कुछ वर्षों से अनुपलब्ध थी। इन्हें इस एकत्रित रूप में पुनः प्रकाशित करने से पहले इस पर काफी विचार किया कि दोनों को अलग-अलग ही फिर से छापना चाहिए अथवा यो जोड़ दिया जा सकता है; अन्त में जोड़ देने के पक्ष में ही युक्तियाँ भारी रही। 'आत्मनेपद' का पहला प्रकाशन हुआ तो मेरे उन दिनों के पाठको ने उसे लेखक के निकटतर आने के लिए उपयोगी पाया था; वे पाठक उसी रूप को बनाये रखना चाहेंगे पर जो तर्क उन्हें पर्याप्त जान पड़ेगा वह नये पाठक के लिए उतना प्रभावशाली नहीं भी हो सकता है। 'लिखि कागद कोरे' की रचनाएँ भी प्रायः सभी उसी तरह की आत्मपरक या विषयी-सम्प्रेषी रचनाएँ थी जैसी 'आत्मनेपद' की, इस लिए सब को इकट्ठा कर देना ही ठीक जान पड़ा। नये संस्करण ने इस की सुविधा दी तो साथ ही थोड़ा क्रम-परिवर्तन भी सम्भव कर दिया जो इन रचनाओं को एकत्र करते समय वाञ्छनीय जान पड़ रहा था। वह परिवर्तन कर दिया गया है, पर दोनों मूल पुस्तकों का रूप अलग-अलग पहचाना जा सके इस के लिए आवश्यक संकेत यथास्थान दिये गये हैं।

आशा है कि नये पाठक द्वारा ये रचनाएँ उसी तरह पढ़ी और उपयोगी पायी जायेंगी, और साथ ही पुराने पाठक को यह पुस्तक देख कर ऐसा नहीं लगेगा कि उस के एक परिचित (और क्या 'प्रिय' भी कह सकता हूँ ?) ग्रन्थ का रूप बदल कर उस की दुनिया छोटी कर दी गयी। जानी-पहचानी पुस्तकें जिस हद तक हमारी दुनिया का रूपायन करती हैं यह मैं जानता हूँ; वय-वृद्धि के साथ यह भी पहचानता हूँ कि जाने हुए पथ-चिह्नों के मिट जाने से कैसे जान पड़ने लगता है मानो जानी-पहचानी

दुनिया हम से छिनी जा रही हो ! जिन्होंने पहले संस्करणों का स्वागत किया उन्हें वह आघात पहुँचाना नहीं चाहता—चाहे जानता हूँ कि दुनिया को तो बदलना ही है, और चाहे उसे बदलने के आयोजन में आजीवन स्वयं लगा रहा हूँ ! जिन्होंने वे पुस्तकें नहीं देखी, उन से तो यही आशा कर सकता हूँ कि यहाँ संगृहीत रचनाएँ उन्हें अज्ञेय की अन्य रचनाओं की ओर आकृष्ट करेगी और उनकी ग्राह्यता भी बढ़ायेगी ।

—‘अज्ञेय’

निवेदन (‘आत्मनेपद’ की भूमिका)

कोई भी रचना पूरी हो जाने पर उस के प्रकाशन से पहले संकोच का एक क्षण आता है, जब कृतिकार एक बार अन्तिम रूप से उस का मूल्यांकन करता है और इस प्रकार उसे अन्तिम रूप से अपने से अलग कर देता है—कृति तब पाठक की हो जाती है और कृतिकार उस से मुक्त हो जाता है।

जब कृति के साथ भी संकोच की ऐसी स्थिति आती है, जिस में मेरी समझ में कृतिकार आरम्भ से ही अपने से दूर होता है क्योंकि वह विभोर होता है, उसी में डूबा हुआ और तदात्म होता है और अपने को मूल गया होता है; तब इस पुस्तक जैसे लेखन के साथ वह संकोच उस की अपेक्षा कितने गुना अधिक न होगा, जिस में कि न केवल आत्म-विस्मृति नहीं है बल्कि आरम्भ से ही एक अतिरिक्त आत्म-चेतना का भाव है, क्योंकि सारी पुस्तक ही ‘अपने’ विषय में है—अपने व्यक्ति के, अपने जीवनानुभव के, अपनी रचना की प्रवृत्तियों के, अपने विश्वासों के, और उन सूक्ष्म तत्त्वों के जिन्हें लेखक अपने कर्म के बुनियादी मूल्य या प्रतिमान मानता है—जिन की सूक्ष्मता ही उन की गहराई को सूचित करती है ?

‘आत्मनेपद’ निःसन्देह अत्यन्त आत्मचेतन (सेल्फ़काशस) रचना है। पर आत्मचेतना अनिवार्यतया अहंलीन ही होती हो, ऐसा नहीं है। आत्मचेतन भाव से लिखी गयी होने के कारण ही पुस्तक लेखक की अहम्मन्यता का प्रमाण हो—बल्कि स्वयं वैसी अहम्मन्यता का स्वीकार !—ऐसा नहीं है। मैं जानता हूँ कि यह आशा दुराशा मात्र होगी कि इस पुस्तक का प्रत्येक पाठक लेखक के विषय में किसी भी पूर्वग्रह से मुक्त हो कर इसे पढ़ेगा और पढ़ने के बाद ही इस की वस्तु पर और उस की

आधारभूत मान्यताओं पर अपना मन्तव्य स्थिर करेगा (और, हाँ, उस के लेखक के बारे में भी, यद्यपि वह सब से कम महत्त्व की बात है), फिर भी यह मैं मानना चाहता हूँ कि पाठक यह देख सकेगा कि 'अपने' बारे में हो कर भी यह पुस्तक अपने में डूबी हुई नहीं है—कम से कम इस के लेखक की 'कृतियों' से अधिक नहीं। इतना ही नहीं, मैं यह भी कहना चाहता हूँ कि इस के आत्मचेतन होने के बावजूद इस में भी तद्गत भाव किसी दूसरी रचना की अपेक्षा कम नहीं है, और वह 'तत्' लेखक के अह से अधिक मूल्यवान् और महत्त्वपूर्ण कुछ है, ऐसा कुछ, जो केवल-मात्र साहित्य की दृष्टि से महत्त्व रखता है, जिस के ही साहित्य में बचे रहने या न रहने का प्रश्न उठ सकता है, क्योंकि लेखक और उस का अह तो नश्वर है ही और नश्वरता के नियम से किसी तरह बच नहीं सकता। (इस लेखक का जो जीवन-दर्शन है, उस में तो उस नश्वरता को पूरी तरह स्वीकार कर लिया गया है, वरिष्ठ अपने बने रहने के लिए पुनर्जन्म का हीला भी नहीं छोड़ा गया है—वह तो मानता है कि इस की नश्वरता ही इसे वह अद्वितीयता देती है जो इस का रस और इस का प्रमाण है।)

यह मैं जानता हूँ कि हिन्दी प्रकाशन-क्षेत्र को—उस पूरे क्षेत्र को साहित्य-क्षेत्र कहते भिन्नक होती है यद्यपि साहित्य-क्षेत्र भी उसी की एक क्यारी तो है ही—समकालीन परिस्थिति में ऐसी पुस्तक ले कर आना, मानो घमासान युद्ध में कवच उतार कर और निरस्त्र हो कर, मर्म-स्थलो को जान-बूझ कर अरक्षित कर के आना है—मार खाने आना है। समझदारी उसे नहीं कहा जा सकता। विवेक को पूरा महत्त्व देते रहने पर भी, इस तरह की समझदारी कभी भी मेरे निकट सम्मान्य या वाञ्छनीय नहीं रही; और मार खाते रहने का मेरा धैर्य दुस्साहस ही माना जाता चला आया है। उस की कोई ग्लानि मन में नहीं है क्योंकि मान ले सकता हूँ कि अगर मूल भी मुझ से हुई है तो मार खा कर मैं ने उस का शोध कर लिया है! पर इस पुस्तक के प्रकाशन में उसी दुस्साहस की आवृत्ति से अधिक कुछ भी है। और उस प्रकार की चर्चा अपने विषय में पहले नहीं की है, अथवा अपने निजी जीवन के विषय में लोगों के कुतूहल को जान कर भी अपने से दूर रखता आया हूँ, तो आज उस का शमन करना चाहने की कुछ सफाई तो अपेक्षित हो ही सकती है। उत्तर में कहूँ कि कुछ वर्षों से लगता रहा है कि यह कुतूहल (जिसे

आज भी कुछ अच्छा या स्वस्थ या उचित नहीं मानता हूँ), और अश-
मित कुतूहल से उत्पन्न अनेक प्रकार के तनाव, एक दीवार-से मुझे उन
से अलग करते रहे हैं जिन्हीं के लिए आखिर मैं लिखता हूँ। और इतना
भर होता तो भी पाठको के वृत्त को और छोटा मान कर भी सन्तोष
कर लेता; पर क्रमशः स्पष्ट होता गया है कि उस का दबाव कृतिकार
व्यक्तित्व के भीतर भी पहुँचता है और कृतिकर्म में बाधक बनता है।
कृतिकर्म का भी अतिरिक्त मोह मुझे नहीं है; जानता हूँ कि एक दिन
र्यात्किचित् प्रतिभा का भी स्रोत चुक जायेगा और कृतिकारत्व भी सूखे
पत्ते-सा झर जायेगा—और चाहता हूँ कि जिस दिन ऐसा हो उसी दिन
इस बात को पहचान सकूँ और उस झर जाने को निराकुल भाव से स्वीकार
कर सकूँ—‘फूल को प्यार करो, पर झरे तो झर जाने दो’—‘एक दिन
उस दिन जिसे अपनी पराजय भी दे सकूँगा समुद्र, निस्संकोच, उसी को
आज अपना गीत देता हूँ’—फिर भी जब तक उस कार्य का दायित्व
ओढ़े हुए हूँ तब तक उसे अकुण्ठित रखना चाहता हूँ। अगर वह भीतरी
है तो उसे बाहर के आक्रमण से पगु नहीं होने देना चाहता। भीतर से
ही जब वह सूख जायेगा तब वह उस की हार नहीं, निष्पत्ति होगी ..

और यह भी कुछ स्पष्ट होता आया है कि यह भी ऐसा क्षेत्र है जहाँ
अविरोध से ही जय हो सकती है। और जब यह स्पष्ट हो गया तो
आत्म-चर्चा स्वभाव के नितान्त प्रतिकूल रहते भी जो दीख गया है उसे
मैं ने मान लिया है। इस प्रकार यह निरस्त्र हो कर मार खाने सामने
आना एक प्रकार का सत्याग्रह ही है। हथियार डाल देना वह नहीं है। वह
युद्ध के नैतिक स्तर को बदल देने का ही प्रयत्न है। जहाँ युद्ध होता है,
आक्रमण और प्रतिरक्षा का भाव होता है, वहाँ इस का निर्णय सम्पूर्णतया
आक्रान्ता के ही हाथ में होता है कि किन अस्त्रों का प्रयोग होगा—
क्योंकि जैसा आक्रमण होगा उसी के अनुरूप तो उस की काट होगी। जो
इस प्रकार आक्रान्ता के वशीभूत नहीं होना चाहता, उसे प्रतिरक्षा का
तर्क भी छोड़ना ही पड़ेगा।

इसी लिए, यह जो कुछ है आप के सम्मुख है। इसे मैं स्वयं ‘मैं’ भी
नहीं कहना चाहता—इसे ‘यह’ ही मानना चाहता हूँ जिस से कि इस की
निरस्त्रता पूरी हो जाये—ममत्व का तनिक-सा भी कवच उसे न हो।

यहाँ तक अकेले नहीं पहुँचा हूँ। जीवन में बहुत अकेला रहा हूँ,
पर जब कही पहुँचा हूँ तो पाया है कि अकेला नहीं हूँ, दूसरे भी साथ

आये हैं—पहुँचाने आये हैं । इस सौभाग्य के आगे नतमस्तक हूँ । जिन के सहारे और जिन के साथ यहाँ तक आया हूँ वे पथ-मकेत देने के कारण गुरुजन तो हैं ही, पर उस अतिरिक्त कृपा के बारे में क्या कहूँ जिन ने मुझे यह दिया है कि वे मेरे प्रणम्य ही नहीं, मेरे प्रिय भी हों ? एक शब्दातीत विस्मय के साथ उसे स्वीकार ही किया जा सकता है—ओढ़ा ही जा सकता है...

—‘अज्ञेय’

साँचि कहउँ ?

('लिखि कागद कोरे' की भूमिका)

कोरे कागद का इस से अच्छा उपयोग न जानता होऊँ, सो बात नहीं । बल्कि यह भी मानना चाहता हूँ कि प्रायशः तो इस से अच्छे ही काम में उसे लगाता हूँ । और सुलभा हुआ पाठक (अगर सुलभ जाने के बाद भी ऐसी पुस्तक पढ़ेगा !) तो यह भी पहचानेगा कि ये लेख वास्तव में वैसा सत्य नहीं है जिस के लिए पारम्परिक 'कोरे कागद' का व्यवहार सम्मत रहा । सत्य भी खंड-सत्य (या कभी-कभी मिश्र सत्य) है, और कागद भी ओप-चढ़ा है इस लिए सीमित अर्थ में ही कोरेपन का दावेदार हो सकता है ।

असल में यह पुस्तक पहले एक और पुस्तक के परिशिष्ट के रूप में आयोजित हुई थी । पर जब पूँछ अधिक लम्बी हो गयी तो मुझाया गया कि काट कर अलग कर देने पर यह स्वतन्त्र रूप से जी सकेगी । मुझे पूरा प्रत्यय तो नहीं हुआ, पर जैसे लिखने के मामले में अपना निर्णय अन्तिम मानता हूँ वैसे ही छापने के मामले में प्रकाशक या प्रकाशकीय सम्पादक की राय को अधिक गरिमा देता हूँ । छिपकली की पूँछ कट जाने पर वह नयी पूँछ उगा लेती है यह जानता हूँ; पूँछ भी कट जाने के बाद थोड़ी देर नाचती रहती है यह भी देखा है । पर पूँछ ने भी उसी तरह आगे छिपकली उगा ली हो जैसे छिपकली ने पूँछ, यह तो कभी नहीं देखा-सुना । अंग्रेजी मुहावरे में कभी दुम भी कुत्ते को हिलाती है, पर वह तो मुहावरेवाजी है न—कोरे कागद पर क्या वैसी बात लिखी जाती है !

फिर भी, छपी पुस्तक को देख कर जब ऐसा नहीं लगा कि इस का परिशिष्ट-पन अब भी सिर पर चढ़ कर बोल रहा है, तब मैंने भी मान लिया कि ठीक है, समय-समय पर लिखे गये ये आत्मपरक निबन्ध, या बोले गये प्रश्नोत्तर, इस संगृहीत रूप में भी पाठक को रुच सकते हैं; सुलझे हुए पाठक को थोड़ी देर उलझाये रख सकते हैं और उलझे हुए

पाठक को अपने को सुलभाने में कुछ मदद दे सकते हैं। ऐसा मान लेना मेरी भूल न हो, और मेरी आशा निराधार न सिद्ध हो, तो मैं मानूंगा कि मैं सफल भी हुआ और पाठक की ओर से ऋण-मुक्त भी। फिर यह भी है कि जब एक सिद्ध पुरुष ने कोरे कागद पर सत्य लिखने की बात कही थी, तब दूसरे ने लिखे सत्य का अवमूल्यन भी कर दिया था। 'कागद की लेखी' तो यो ही सब झूठ हो जाने वाली है। यह पुस्तक मेरी कागद-लेखी हो कर भी जहाँ-तहाँ पाठक की आँखिन-देखी हो जाय, तो मुझे और क्या चाहिए।

असल में मुझे शीर्षक देना चाहिए था 'अध साँचि कहउँ मैं टाँकि-टाँकि कागद अध-कोरे'—पर साठोत्तरी उपन्यास के पाठोत्तरी पाठक भी महसूसते (उन्हीं की भाषा है) कि इतने लम्बे शीर्षक नहीं चलने के—केवल पूँछ के शीर्षक हो कर भी नहीं।

—लेखक

इस संस्करण के लिए टिप्पणी :

अब ये आत्मपरक लेख फिर परिशिष्ट तो नहीं, पुस्तक का उत्तरार्द्ध हो गये हैं—और उस पुस्तक का भी नहीं जिस का परिशिष्ट होने को थे। ये लेख भी काफी पढ़े गये, जिससे अनुमान होता है कि लेखक के निकटतर आने में ये पाठक के सहायक हुए—इसी लिए इन्हें फिर उपलब्ध किया जा रहा है। और अब प्रायः सभी आत्मपरक रचनाएँ यहाँ एकत्र हो गयी हैं। आशा है कि पाठक इन की यो सुलभता का स्वागत करेगा।

—लेखक

क्रम

भूमिका	५
निवेदन ('आत्मनेपद' की भूमिका)	७
साँचि कहूँ ('लिखि कागद कोरे' की भूमिका)	११

खंड १ : आत्मनेपद

	मेरी पहली कविता	१६
	प्रवृत्ति : अहं का विलयन	२६
१. सन्दर्भ	प्रयोग और प्रेषणीयता	३३
काव्य	प्रतीकों का महत्त्व	३६
	प्रतीक और सत्यान्वेषण	४०
	थिर हो गयी पत्ती	४४
	शेखर से साक्षात्कार	४६
	'शेखर' : एक प्रश्नोत्तरी	५५
२. सन्दर्भ	'नदी के द्वीप' : क्यों और किस के लिए	६१
आख्यान	श्लील और अश्लील	६७
	रेखा की भूमिका	७२
	'नदी के द्वीप' का समाज	७५
	प्रतिष्ठाओं का मूल स्रोत	७७
	भारतीयता	८४
३. सन्दर्भ	नये लेखक की समस्याएँ	८६
आलोचना	परम्परा, प्रभाव, प्रक्रिया ('लिखि कागद कोरे' से)	९८
	पत्र-साहित्य और पुस्तक-साहित्य	११६
	हिन्दी पाठक के नाम	१२४

	अर्थ और यथार्थ	१३०
	हिन्दाग्लीयम् ('लिखि कागद कोरे' से)	१३५
४. सन्दर्भ	जीवन का रस	१४५
स्थिति	कवि-कर्म : परिधि, माध्यम, मर्यादा	१५०
	कठघरे से	१६५
	लेखक : अभियुक्त ('लिखि कागद कोरे' से)	
	मन से परे	२०२
	मैं क्यों लिखता हूँ ?	२०६
५. सन्दर्भ	जो न लिख सका	२१३
मन	शारदीय धूप	२१७
	एकान्त साक्षात्कार	२२१

खंड २ : लिखि कागद कोरे

	हौआ प्रकरण--१	२३६
	हौआ प्रकरण--२	२४२
१. मुद्राएँ	कुट्टिजात-विनोदेन--१	२४८
	कुट्टिजात-विनोदेन--२	२५३
	लेखक और प्रकाशक ('आत्मनेपद' से)	२६३
	सपने में ने भी देखे हैं	२६६
	ऋण-स्वीकारी हूँ	२७३
	लेखक के चारो ओर	२८०
२. पीठिकाएँ	व्यक्तित्व, विधाएँ, बाधाएँ	२८३
	स्वाधीन भारत में लेखक	२८४
	अंश-दान ('आत्मनेपद' से)	२८६
	'अज्ञेय'—अपनी निगाह में	३१२
	उपन्यासों के द्वारे में	३२२
	खंडित इकाइयाँ	३२८
	पुरस्कार के पार	३३६
	बाँखो देखी और कागद लेखी	३४०
	जहाँ मैं खड़ा हूँ	३६२

खंड १

आत्मनेपद

- १ सन्दर्भ : काव्य
२. सन्दर्भ : आख्यान
- ३ सन्दर्भ : आलोचना
- ४ सन्दर्भ : स्थिति
५. सन्दर्भ : मन

कपिला के लिए

सन्दर्भ : काव्य

मेरी पहली कविता

एक खिलौना होता है जिसे 'फिरकी' या 'फिरकनी' या 'भँवरी' कहते हैं। यह लट्ठू की ही जाति का होता है—अन्तर इतना कि लट्ठू लत्ती से घुमाया जाता है, और यह चुटकी से। पजाव की तरफ इसे 'भमीरी' या 'भुमीरी' कहते हैं। 'भँवरी' की तरह ही ये शब्द भी 'भ्रम्' धातु से निकले हुए हैं। अब तो विलायती गाने वाले लट्ठुओं और प्लास्टिक की चकई ने इस का स्थान ले लिया, लेकिन मेरे बचपन में शहरों में भी फिरकनियों का अपना स्थान था। लकड़ी के रगीन गेद-बल्ले से कुछ ही कम महत्त्व पीली या लाल रंगी हुई, खराद की लकड़ी की फिरकनी का होता था—और उस पर बने हुए फूलों की डिजाइन पसन्द करने में बच्चों का बड़ा समय और मनोयोग खर्च होता था !

यहाँ तक पढ़ते-पढ़ते पाठक सोचने लगेगा कि इस पारिभाषिक ऊहापोह और सस्मरण का मेरी पहली कविता से क्या सम्बन्ध है ? बड़ा घनिष्ठ सम्बन्ध है, जैसा कि अभी प्रकट हो जायेगा। लेकिन वह बताने से पहले मेरे अपने मन में जो सन्देह होता है उसी का पहले निवेदन कर देना चाहिए : स्वयं कविता का ही कविता से क्या सम्बन्ध है ? क्योंकि बिना इस का निवटारा किये यह कैसे बताया जा सकता है कि मेरी आरम्भ की तुकवन्दियों में से—या बिना तुक की लययुक्त पंक्तियों में से—किस कविता माना जाय ? और ऐसी भी अनेक रचनाएँ होगी, जिन्हें कभी

कविता मानने की मूर्खता की थी और जिन का अब स्मरण करते ही झेप लगती है ? इसी लिए बात को मैं यहाँ से आरम्भ करना चाहता हूँ कि कविता के सम्बन्ध में मेरी क्या धारणा कैसी बनी—शब्द का सार्थक, साभिप्राय, रसात्मक प्रयोग किया जा सकता है, यह सम्भावना कैसे मेरे मन में उदित हुई और इसी बात का भँवरी से—या उस के पञ्जाबी नाम 'भुमीरी' से—गहरा सम्बन्ध है ।

मैं तब गायद चार साल का था—कम से कम पाँच साल से अधिक का तो नहीं था जब की बात है—क्योंकि लखनऊ की बात है जो मैं ने पाँच वर्ष की आयु में छोड़ दिया था । कोई सम्बन्धी बाहर से आकर हमारे यहाँ ठहरे थे । हम वहन-भाइयो के लिए खिलौने लाये थे । मुझे एक फिरकनी मिली । उस का नाम मैं नहीं जानता था, उन्होंने बताया—'भुमीरी' । मैं उसे वरामदे में ले गया और चुटकी से जैसे उन्होंने बताया था उसे घुमाने लगा । दो-एक बार तो वह दो-चार चक्कर काट कर ही लुढ़क गयी । पर इतने में उस का गुर मैंने पहचान लिया, और फिर तो वह झूमती हुई देर तक घूमने लगी । कौन बच्चा ऐसी विजय पर प्रसन्न न होगा ? मैं भी उस के चारों ओर नाचने लगा । लेकिन नाचना भी काफी नहीं मालूम हुआ—तब मैं ने ताली दे-दे कर चिल्लाना शुरू किया—“नाचत है भूमिरी !” छन्द की गति के कारण अनायास ही 'भुमीरी' को 'भूमिरी' बन जाना पड़ा । लेकिन दो-तीन बार पुकार कर ही मैं सहसा रुक गया । चौंक कर मैंने जाना कि जो बात मैं कह रहा हूँ, उस से वास्तव में अधिक कुछ कह रहा हूँ—'नाचत है भूमिरी'—मेरी भुमीरी नाचती है, सो तो ठीक, लेकिन अरी, भूमि भी तो नाचती है—'नाचत है भूमि, री' । मन ही मन इस द्व्यर्थक वाक्य को मैं ने फिर दुहराया : सच तो ! वह मेरी भूल नहीं है—वाक्य सचमुच दो अर्थ देता है—उस में चमत्कार है । और फिर मैं ने दूने जोर से चिल्ला कर और नाच कर, ताली दे कर, गाना शुरू किया—“नाचत है भूमिरी” “नाचत है भूमि, री !” इस से आगे शब्द नहीं मिले, पर उस समय मैं ने जाना कि मेरी भँवरी ही नहीं, भूमि भी नाचती है—सारा विश्व-ब्रह्माण्ड नाच रहा है और उसी ताल पर, उसी छंद में बँधा, मैं भी नाच रहा हूँ—मैं ने एक साधारण वाक्य से एक असाधारण अर्थ निकाल लिया है—मैं आविष्कारक हूँ, स्रष्टा हूँ । मैंने शब्द की शक्ति को पहचान लिया है, पहचान ही नहीं, स्वायत्त कर

लिया है—और शब्द शक्ति ही तो आद्या है। 'इन द विगिनिंग वाज द वर्ड, एंड द वर्ड वाज गॉड' (आदि में शब्द था और शब्द ही ईश्वर था)...

पाठक हँस सकता है। आज मैं भी हँस सकता हूँ। लेकिन इस बोध से उस दिन जो रोमांच हो आया था, उस की छाप आज भी मुझ पर है—और उस दिन से मैं कभी नहीं भूला हूँ कि शब्द शक्ति का रूप है, कि शब्द का सार्थक प्रयोग सिद्धि है। इसलिए, मेरी पहली कविता कौन-सी थी, इस प्रश्न के उत्तर में यह बाल्य-कालीन अनुभव प्रासंगिक तो है ही, भले ही वह वाक्य कविता न रहा हो। इसी लिए मैं ने जिज्ञासा की थी कि कविता का ही कविता से क्या सम्बन्ध है !

अनुप्रास और लय—इन की पहचान अपेक्षया सहज भी होती है, सहज भी अवोध शिशु लोरियाँ सुन कर ही इन तत्त्वों को पहचानने लगता है। और इन के बोध में अभिभूत करनेवाला वह तत्त्व नहीं होता जो शब्द की अर्थ-बोधन-क्षमता को पहचानने से होता है—वह एक दूसरी ही कोटि का बौद्धिक आनन्द है...

कुलपरम्परानुकूल मेरी पढाई रटन्त में आरम्भ हुई : गायत्री-मन्त्र और अष्टाध्यायी के साथ-साथ मुझे अपने वयोवृद्ध गुरु की स्नेहभरी पण्डिताऊ गालियाँ भी अभी तक याद हैं। लेकिन प्रबुद्ध-चेता पिता ने 'स्वौजसमौद्छष्टाभ्याम्भ्यस्...डसोसाम्ङिओस्सुप्' की रट्टाई के साथ-साथ अँगरेजी की मौखिक शिक्षा भी आरम्भ करवा दी थी, और अक्षर-ज्ञान से पहले ही मैं दो-ढाई सौ अँगरेजी शब्द सीखकर वह भाषा वैसे बोलने लगा था जिसे 'फर-फर अँगरेजी' कहते हैं। अँगरेजी में ही कुछ हलकी कविताएँ और तुकबन्दियाँ रट ली थी—हमारा दुर्भाग्य था कि हिन्दी में बाल-साहित्य तब लगभग नहीं था—अब भी कुछ बहुत या अच्छा हो, ऐसा नहीं है। तो अँगरेजी तुक से प्रेरणा पा कर अँगरेजी के सहारे ही लोगो को चिढ़ानेवाली कुछ तुकबन्दियाँ भी की थी—और एक-आध बार बड़ो की इस अवमानना के कारण दण्ड भी पाया था ! स्पष्ट है कि इन्हें कविता नहीं कहा जा सकता—लेकिन 'वागर्थसम्पृक्ति' के ज्ञान के बाद अगला कदम तो छन्दःपरिचय ही है !

यह छठे वर्ष की बात है। इस के बाद न जाने क्यो कई वर्षों का अन्तराल है, जिस में और बहुत-कुछ जाना-सीखा, बहुत-सी दिशाओं में आगे बढ़ा, पर कविता से कुछ परिचय बढ़ा हो, ऐसा नहीं याद पड़ता। ग्यारहवें वर्ष में एक ओर टैनिसन की कविता से परिचय हुआ, तो दूसरी

और असहयोग के पहले दौर से और तत्कालीन 'प्रिंस ऑफ वेल्स' को भारत-यात्रा के बहिष्कार के आन्दोलन से। इसी समय स्वामी दयानन्द की गंगा को लक्ष्य कर के लिखी हुई उद्बोधनात्मक कविता भी पढ़ी :

गंगा उठो कि नींद में सदियाँ गुजर गयी,
देखो तो सोते-सोते ही वरसें किधर गयीं।

इन सब की सम्मिलित प्रेरणा से मैं ने भी गंगा की एक स्तुति लिखी थी जो अनन्तर गंगा मैया को ही भेंट चढ़ गयी। वह मुझे स्मरण होती तो पहली कविता के नाम पर कदाचित् उसी का उल्लेख उचित होता—किन्तु एक तो यह अँगरेजी में थी, दूसरे कविता याद न होने पर भी इतना तो याद है कि इस के छन्द पर, भापा पर, शैली पर, टेनीसन की गहरी छाप थी !

इन्हीं दिनों पिता के साथ उटकमड चला गया। मैं स्वभाव से भी एकांत-प्रिय था, और परिस्थितियाँ भी अकेला रखती आयी थी—पर उटकमड से तीन मील दूर फर्नहिल नामक स्थान के एक बँगले में रह कर तो मानो एकान्त में डूब ही गया—यद्यपि प्रकृति के स्पन्दन-भरे एकान्त में, जिस में इस बात की चिन्ता नहीं थी कि परिवार के बाहर कोई भी हमारा एक शब्द भी समझने वाला न था, न हम किसी का एक भी शब्द समझते थे ! इसी एकान्त-काल में मैं ने पहले चित्र संग्रह करना शुरू किया—मुख्यतया अवनीन्द्रनाथ ठाकुर और उन के नव-वग सम्प्रदाय की शिष्य-परम्परा के चित्र—और उन के एलबम बनाये। यही एक दिन सहसा पाया कि मैं ने एक हस्तलिखित पत्रिका निकाल दी है—‘आनन्द-बन्धु’ ! और इस पत्रिका में पहले पृष्ठ पर कविता से ले कर अन्त में सम्पादकीय के बाद चित्र-परिचय तक सब-कुछ था—जैसा कि उस से पहले के वर्षों की ‘सरस्वती’ में हुआ करता था—स्वर्गीय महावीरप्रसाद द्विवेदी के सम्पादकत्व में ! पहले अंक में तो कविता के नाम पर गण्डी की

नीलाम्बर-परिधान हरित तट पर सुन्दर है

वाली स्वदेश-वन्दना दी गयी थी, पर दूसरे अंक से समझ में आने लगा कि इस प्रकार उद्धृत सामग्री देना सम्पादन-कला के विरुद्ध है। दूसरे अंक में बड़े भाइयों से भी सामग्री प्राप्त की : एक ने तो इयूमा के ‘काउंट ऑफ़ मांटेक्रिस्टो’ के आधार पर हिन्दी धारावाही कथा की पहली

किस्त दी, दूसरे ने उस समय याद नहीं क्या। पर कविता उस अंक में मेरी ही गयी। यह भी पूरी मुझे याद नहीं है; पर उन्ही दिनों श्री शिव-प्रसाद गुप्त की 'पृथ्वी-प्रदक्षिणा' निकली थी, जिस में अमरीका के निया-गरा प्रपात को दी गयी कन्या-बलि का उल्लेख था—उसी कहानी से प्रभावित हो कर उसी पर कविता लिखी गयी थी 'आनन्द-वन्धु' का पहला अंक तो वहन-भाइयों ने ही देखा था, दूसरा पिताजी ने भी : उन से इस कविता पर मुझे पाँच रुपये पुरस्कार में मिले थे। इस पूँजी पर अगले चार वर्ष तक आनन्द-वन्धु चल सका... मेरे सम्पादन के अनुभवों में कदाचित् यही सब से प्रीतिकर है—उस के बाद न तो कभी इतना कम खर्च हुआ, न इतनी वालानगीनी नसीब हुई !

इन्ही दिनों गुप्तजी की कविता के अतिरिक्त मुकुटधर पाण्डेय, श्रीधर पाठक, 'हरिऔध', रामचरित उपाध्याय और आरा के 'प्रेमयोगी देवेन्द्र' की कविता से परिचय हुआ। इन सब से छन्दों के बारे में कौतूहल बढ़ा। रोला और वीर तो हिन्दी के अति-परिचित छन्द हैं, जिन से कौन हिन्दी कवि बचा होगा; और गुप्तजी की कृपा से हरिगीतिका और गीतिका पर भी हाथ साफ करने का साहस हुआ। लेकिन कुछ संस्कृत छन्दों ने भी आकृष्ट किया। 'हरिऔध' की यगोदा का विलाप पढ़ कर मैं ने मालिनी छन्द में कई एक विलाप लिखे थे—राधा का, प्रवत्स्यत्पतिका वीर-वधू का, इत्यादि। मन्दाक्रान्ता तब इतना अच्छा नहीं लगा था जितना बाद में लगने लगा, पर 'गिरिणी' पर मैं मुग्ध था—विशेष कर पिताजी के पढ़े हुए 'महिम्नस्तोत्र' के कारण। लेकिन ये छन्द कभी मुझ से सघे नहीं, और पीछे वरवै के आकर्षण में अपनी असफलता का दुःख भी भूल गया।

'आनन्द-वन्धु' के कुछ अंक अभी मेरे पास हैं। जब कॉलेज आया, तो कालेजी विद्यार्थी की नयी अहमन्यता के कारण मैं ने कई अंक नष्ट कर दिये, केवल कुछ एक रखे जो 'अच्छे' समझे। बाद में कई वर्ष बाद उन्हें फिर देखा तो कुछ ऐसे कौतूहलप्रद लगे कि फिर रख ही छोड़े ! इन में एक और अंक में एक रचना पर पिताजी के वन्धु रायवहादुर हीरालाल से पुरस्कार मिला था—लेकिन यह रचना गद्य-पद्यमयी थी, और इस में अपने ही परिवार के सब लोगों का कौतुकपूर्ण परिचय दिया गया था। 'आनन्द-वन्धु' का पाठक-वृत्त पीछे काफी बढ़ गया था—और वह दो भाषाओं में निकलने लगा था—अंगरेजी अंश तो टाइप भी हो जाता था। इन पाठकों में पिताजी के कुछ मित्र और सहयोगी भी थे, जिन की समा-

लोचनाओं से मुझे बड़ी सहायता मिली ।

कहानी तो इन दिनों तक एक छप भी चुकी थी—इलाहाबाद की एक वालचर-पत्रिका 'सेवा' में, पर कविता पहले-पहल लाहौर में अपने कालेज की पत्रिका में छपी । यह जिस समय लिखी गयी, उस समय मैं अँगरेजी 'गीतांजलि' के प्रभाव में उसी ढंग के रहस्यवादी गद्य-गीत भी लिखने लगा था—जो दैव-कृपा से कभी छपे नहीं, और मेरे जेल-प्रवास के दिनों न जाने कहाँ खो-खा गये । लेकिन तुक-तालयुक्त कविताएँ उन्हीं दिनों छपी थी । पहली कविता अब 'चिन्ता' में संगृहीत है, और मन होता है कि स्वयं न बता कर लोगों से पूछा करूँ, बताइये वह कौन-सी होगी ?' जैसे टेनिसन अपनी 'माँड' कविता की पक्तियाँ

वर्ड्स इन द हाइ हॉल गार्डन
वेयर क्राइंग एंड कार्लिंग
'माँड, माँड, माँड, माँड,'
दे वेयर क्राइंग एंड कार्लिंग

सुना कर पूछा करते थे—'बताइये तो कौन पक्षी थे वह ?'...लेकिन बता ही दूँ, 'चिन्ता' की छठी कविता है, जिस का आरम्भ है—'तेरी आँखों में क्या मद है...' और अन्त है—'जिस को लख कर तेरे आगे हाथ जोड़ रह जाता हूँ ।' मेरा अनुमान है कि इस पर श्री ठाकुर की 'गीतांजलि' का प्रभाव परोक्ष रूप से रहा ही, क्योंकि किन्हीं भी आँखों के मद की महक भी तब तक पहचानी हो, ऐसा याद नहीं पड़ता । ये भाव कल्पित ही अधिक थे, अनुभूत कम ।

इन दिनों कहानियाँ भी लिखी । इसी समय गुप्त आन्दोलन से भी सम्बद्ध हो गया, और तब कहानियाँ ही अधिक लिखी—एक उपन्यास भी, जो अनन्तर किसी सहयोगी के पास पकड़ा गया था और खुफिया पुलिस के दफ्तरो में ही कहीं डूब गया, जहाँ अभी तक डूबा हुआ है । लेकिन जेल जाने के बाद से जोरों से लिखना शुरू किया । उपन्यास, कहानी, कविता, निबन्ध—सभी कुछ । इन से कभी अवकाश लिया तो पुस्तकों का अनुवाद करने बैठ गया । इस समय से फिर लेखन का क्रम बराबर चलता रहा । इसलिए पुराना या 'बुजुर्ग' लेखक होने के मोह में न पड़ कर मैं अपने रचनाकाल का आरम्भ तभी से मानता हूँ । और इसी शृंखला की पहली कविता को ही पहली कविता कहना भी न्याय-संगत

होगा । आप कहेंगे, ऐसा ही था तो इतनी लम्बी भूमिका क्यों बाँधी, पहले ही कह दिया होता—लेकिन एक तो वह पहली कविता मुझे याद नहीं है, दूसरे ऐसे मामलो में असल बात तो भूमिका होती है, नहीं तो कविता में भला क्या रखा है! फ़रहाद ने पहाड़ खोद कर कौन-सी चुहिया निकाली थी, यह किसे याद है—सब पहाड़ खोदने की बात को लेकर ही तो मुग्ध है । लेकिन इस क्रम की ठीक पहली कविता कौन-सी है, यह याद न होने पर भी पहली दो-चार में से एक तो बता ही सकता हूँ । बल्कि वह यहाँ उद्धृत भी की जा सकती है । वह ठीक पहली नहीं है, ऐसा भी मैं नहीं कह सकता—हो भी सकती है; और हो, तो मुझे अच्छा भी लगेगा—क्योंकि बाईस साल बाद आज भी वह मुझे अच्छी ही लगती है—यद्यपि उस की भाषा बड़ी अटपटी है । और उस की वस्तु पर रवीन्द्रनाथ ठाकुर की छाप कुछ पड़ी थी या नहीं यह भी नहीं कह सकता । जो हो, कविता यह है :

दृष्टि-पथ से तुम जाते हो जब ।
तब ललाट की कुंचित अलकों—
तेरे ढरकीले आँचल को,
तेरे पावन चरण कमल को,
छू कर धन्य-भाग अपने को लोग मानते हैं सब के सब ।
मैं तो केवल तेरे पथ से
उड़ती रज की ढेरी भर के,
चूम-चूम कर संचय करके
रख भर लेता हूँ मरकत-सा मैं अन्तर के कोषों में तब ।
पागल भ्रंशा के प्रहार-सा,
सान्ध्य-रश्मियों के विहार-सा,
सब कुछ ही यह चला जायगा—
इसी घूलि में अन्तिम आश्रय मर कर भी मैं पाऊँगा दब !
दृष्टि-पथ से तुम जाते हो जब ।

आज यह सहज विश्वास भी कठिन है, और विश्वास हो तो इस की ऐसी सहज उक्ति और भी कठिन; इस लिए यह याद करके सन्तोष ही होता है कि एक समय ऐसा था जब न तो विश्वास कठिन था, न उस की सहज अभिव्यक्ति—और उसी समय में मैं ने पहली कविता लिखी थी...

प्रवृत्ति : अहं का विलयन'

मेरे एक मित्र कहा करते हैं कि अगर अँगरेजी न पढ़ा हुआ कोई व्यक्ति आधुनिक अँगरेजी कविता से परिचय पाना चाहे, तो उसे 'अज्ञेय' की कविता पढ़नी चाहिए। वह मेरे मित्र हैं, इस लिए व्यंग्य करने का उन्हें अधिकार है, और वह उन का उद्देश्य भी है, फिर भी मैं मानता हूँ कि उन की बात में सार है। यह नहीं कि इस से मैं प्रकारान्तर से अपने आधुनिक होने का दावा कर रहा हूँ, यह भी नहीं कि इस से आधुनिक अँगरेजी कविता के विषय में जो धारणा बनती है उसे मैं सही मान रहा हूँ; केवल यही कि इस से कुछ तो मेरा उद्देश्य स्पष्ट होता है, और कुछ मेरे काव्य की मर्यादाएँ इंगित हो जाती हैं—उन मर्यादाओं को आप गुण कहे, या विशेषता या केवल दोष, यह आप की रुचि और मति पर निर्भर है।

दृश्य, श्रव्य, बोध्य

आधुनिक काव्य में 'दृश्य' और 'श्रव्य' का पुराना भेद कम महत्त्व रखने लगा है। यो तो प्राचीन काव्य में भी चित्र-काव्य होता ही था और अभी तक छन्दःशास्त्रों में उस के उदाहरण देने की परिपाटी है, पर आधुनिक कविता में दृश्य और श्रव्य के भेद मिटाने के बहुत से साधन वरते जाते हैं। मैं ने उन का उपयोग लगभग नहीं किया है, न मैं उन सब का समर्थन कर रहा हूँ। उन का उल्लेख भी कर रहा हूँ तो यह निष्कर्ष निकालने के लिए कि आधुनिक कविता न केवल दृश्य यानी दृष्टिगम्य है, न केवल श्रव्य यानी श्रवणगम्य। उस का प्रयास है कि वह

१. विभिन्न अवसरों पर रेडियो से कविता-पाठ के साथ व्याख्यारूप में जो कुछ कहा जाता रहा, उस का एक कलन। प्रस्तुत वस्तु तीन प्रसारणों पर आधारित है, जो सन् १९४६-४७ में इलाहाबाद से हुए थे। इन की पृष्ठिका सन् १९४७-४८ की अर्थात् मुख्यतया 'हरी घास पर क्षण भर' की कविता थी।

सीधी-सीधी बोधगम्य हो। उसे सफलता मिलती है कि नहीं, मिल सकती है कि नहीं, यह और बात है—उस का उद्देश्य यह है। वह सीधे चेतना को छूना चाहती है, इस लिए निरे शब्दों के निरे अर्थ से आगे जा कर वह ध्वनियों और अन्तर्ध्वनियों, स्वरों और अन्तःस्वरों से उलझती है, और सवादी और विवादी स्वरों को ले कर अन्वेषण करती है। आप चाहें तो कह लें कि वह एक साथ दो विरोधी दिशाओं में चलती है—एक तरफ वह 'छन्द के बन्ध' तोड़ती है तो दूसरी तरफ वह संगीत यानी गेयतत्त्व को अधिक अपनाना चाहती है।

यह तो हुई आधुनिक और शास्त्रीय काव्य के उद्देश्यगत भेद की बात। भारतीय और यूरोपीय काव्य-गिरप में एक अन्तर यह भी है कि अनुप्रास का प्रयोग तो हमारी कविता में—यो भी और अर्थपुष्टि के लिए भी—होता है, पर स्वरों की शक्ति का उतना नहीं, जब कि अँगरेजी काव्य में अनुप्रास घटिया अलंकार है और अभिव्यञ्जना के लिए स्वरों का भरपूर उपयोग होता है।

आधुनिक कविता पर मनोविज्ञान की गहरी छाप है। क्यों? क्योंकि व्यक्ति और उस की परिस्थिति में इतना कम सामंजस्य, इतना तीखा विरोध, कभी नहीं हुआ; और उस विरोध के दबाव की कवि के मन पर गहरी छाप है। इतनी गहरी, कि वह उसे सीधे-सीधे व्यक्त भी नहीं कर पाता है, केवल ध्वनित करता है, केवल एक संकेत देता है जिस से हम आगे बढ़ कर उसे देख सकें। एक सौन्दर्य होता है जो बाहर फुलवाड़ी में बैठता है, एक होता है जो घर में रहता है और अतिथियों द्वारा देखा जा सकता है; एक और होता है जिसे हम वन्द कमरे की खिड़की से आते हुए आलोक को देख कर अपनी सवेदना के सहारे ही मूर्त कर लेते हैं। मानसिक तनाव से धनुष की प्रत्यक्षा-सी तनी हुई, अन्तर्जीवन की तीखी चेतना से स्वर-सी सयत, लेकिन जीवन की विविधता के बोध से विश्रुखल होती हुई भी—आज की कविता का सौन्दर्य इस तीसरी कोटि का ही सौन्दर्य है।

उपयोगिता : कवि की, कविता की

मेरी कविता 'हिन्दी में लिखी गयी अँगरेजी कविता' है, ऐसा कह कर कुछ लोग समझते हैं कि उन्होंने प्रशंसा की है, कुछ समझते हैं कि यह निन्दा है। मैं तो नहीं समझता कि मेरी कविता में ऐसा कुछ है जो कि

भारत की ही काव्य-परम्परा द्वारा अनुमोदित न होसकता हो। पर जैसा कि सर्वदा होता आया है और होता रहेगा, एक-एक युग की कविता काव्य के उन्ही सर्व-सम्मत गुणों में से एक-एक को अधिक महत्त्व देती आयी है और दूसरों को गौण मानती आयी है। कभी शब्द-संगीत ही सब कुछ हो जाता है, कभी अर्थ-गौरव, कभी व्यञ्जना और ध्वनि के बिना कविता घटिया मानी जाती है और कभी कविता में समाज की आलोचना को ही एक मात्र उद्देश्य माना जाता है। आज एक वर्ग ऐसा भी है जो कविता को न केवल समाजशास्त्र का आनुपंगिक मानता है, बल्कि समाज की आलोचना भी सीधे-सीधे छन्दबद्ध अभिधा में माँगता है। कहना चाहिए कि यह कविता की आधुनिक दुर्गति है; दुर्गति भी हर काल में होती आयी है जैसे कि साधना और खोज।

मैं शायद इस प्रवाह से कुछ अलग पड़ गया हूँ—जिस में मेरे सौभाग्य और दुर्भाग्य दोनों हैं। मैं ने कविता का उपयोग करना नहीं चाहा, क्योंकि मैं ने नहीं माना कि मेरे उपयोग करना चाहने से वह उपयोगी होती है। मैं मानता हूँ वह तब उपयोगी होती है जब मैं स्वयं उपयोगी हूँ; उम्र में जीवन की पूर्णता तब है जब मैं ने पूर्ण जीवन के प्रति अपने को समर्पित किया है। दुहाई देने से ही कविता नहीं निकलती ! और अपने प्यार के बदले अपनी भूख का दुखड़ा रोने से कोई विशेष अन्तर नहीं पड़ता, केवल श्रोता के लिए वह दुखड़ा और भी कम प्रीतिकर हो जाता है।

सपने मैं ने भी देखे हैं—

मेरे भी है देश जहाँ पर

स्फटिक-नील सलिलाओं के पुलिनों पर

सुर-धनु सेतु बने रहते हैं ।...

आज अगर मैं जगा हुआ हूँ अनिमिष—

आज स्वप्न-वीथी से मेरे पैर अटपटे भटक गये हैं—

तो वह क्यों ? इस लिए कि आज

प्रत्येक स्वप्न-दर्शी के आगे

गति से अलग नहीं पथ की यति कोई—

अपने से बाहर आने को छोड़

नहीं आवास दूसरा !

भीतर—भले स्वयं साईं बसते हो ।

पिया-पिया की रटना !

पिया—न जाने आज कहाँ हैं,

सूली पर जो तेज बिछी है, वह—
मेरी है !

छोटी कविता : भाव-संहति और भाव-समुच्चय

मैं ने कहा कि अलग पड़ जाना मेरे लिए दुर्भाग्य और सौभाग्य दोनों हैं। पर दुर्भाग्य शायद नहीं कहना चाहिए—क्योंकि उस से जो कष्ट होता है और जो विरोध मिलता है वह एक तरह से मेरे लेखन को माँजने में मदद ही करता है। और सौभाग्य भी कदाचित् नहीं कहना चाहिए, क्योंकि अकेलेपन में कभी-कभी जैसी सहानुभूति मिलती है उस से गड़ जाना पड़ता है ! मेरी एक पिछली कविता-पुस्तक की जब कापी तैयार हो रही थी, तब एक बन्धु पढ़ने के लिए उसे माँग कर ले गये थे। वह सम्पादक भी थे, इसलिए उन्होंने सोचा, लगे हाथ कुछ सामग्री भी जुटा ली जाय, क्योंकि आज कल के कवि, आसानी से तो काबू में आते नहीं। लिहाजा उन्होंने कुछ कविताएँ छांट कर नकल कर ली। पुस्तक का एक भाग किसी को समर्पित किया गया था जिन्हें मैं 'कैरा' नाम से जानता था और जिन तक मेरी वाणी कठिनाई से ही पहुँच पाती। बन्धु ने ढाई पंक्ति के समर्पण-वाक्य को भी कविता मान कर बिना मुझे बताये छाप दिया। मैं ने तो जब देखा तब हँस लेना काफी समझा, लेकिन अनन्तर सुना कि उसे लेकर गरमागरम वहसे हो जाया करती है। और जिन बन्धु ने वह छपा था (उन की दृष्टि से 'छापी थी' !) वह मुझे और सब तरह अपात्र मान कर भी (क्या सभी स्नेह-पात्र अपात्र नहीं होते !) उन ढाई पंक्तियों के वाक्य को अभी तक कविता ही मानते हैं जिसे मैं ने भी गद्य ही समझ कर लिखा था।

इस विषयान्तर का कारण है। मैं ने कुछ बहुत छोटी-छोटी कविताएँ लिखी हैं। छोटी कविता को महत्त्व भी देता हूँ। 'नावक के तीर' वाली बात ही नहीं है, यों भी मैं मानता हूँ कि भावना-प्रधान कविता छोटी ही हो सकती है, नहीं तो अपने भावों का 'पैराफ्रेज' होने लगता है। 'जो घनीभूत पीड़ा थी मस्तक में स्मृति-सी छायी' वह एक आँसू बन कर आये, यहाँ तक तो ठीक है; किन्तु जब वह वरसात की झड़ी-सी वरसने लगती है तब वह शायद वही पीड़ा नहीं रहती, और घनीभूत तो भला

रह ही कैसे सकती है ! लम्बी कविताएँ भी होती हैं, हो सकती हैं, अच्छी भी हुई हैं; पर उन की कलात्मक एकता और गठन देने वाली चीज फिर दूसरी हो जाती है—भाव की सहति और तीव्रता नहीं । वह ढग दूसरा है, और कहूँ कि मेरा वह नहीं है । छोटी कविताओं का अर्थ गलत भी समझा जा सकता है, (और बिल्कुल नहीं भी समझा जा सकता है) लेकिन ऐसा हो तो वह अनिवार्यतया कविता का ही दोष है, ऐसा क्यों माना जाये ? 'किताब और खोपड़ी के टकराने से खोखली ठकार हो तो क्या सदैव किताब ही दोषी होती है ?'

नीति और आचरण के मान

हमारा देश गाँवों का देश है, यह पुरानी बात है । लेकिन सम्यता की प्रगति देश का जीवन-रस खींच कर शहरों में भर रही है । (और राजनीति की प्रगति शहरों के सम्य जीवन की कारयित्री प्रतिभा को महानगर या राजधानी में केन्द्रित कर रही है, मिट्टी की उर्वरा-शक्ति का स्थान रासायनिक खाद ले रही है, नदी-भरनों का काम नहरें करने लगी है ।) इस के कारणों में यहाँ न जाना होगा, यहाँ इतना कहना यथेष्ट है कि गाँवों की संस्कृति जिन नैतिक मान्यताओं के साथ बँधी थी, शहरों की सम्यता में उन के लिए स्थान नहीं है । और उन के बदले कोई दूसरे मान स्थापित किये गये हो ऐसा भी नहीं है । ऐसे लोग हैं जो कह देंगे कि गाँवों की संस्कृति के नैतिक मान सामन्तकाल के थे और अब उन का कोई मूल्य नहीं है, लेकिन इस से कम से कम मेरी तसल्ली तो नहीं होती, क्योंकि आचरण के मान बदलने पर भी नीति की आवश्यकता नहीं मिटती, निरी अवसरवादिता सांस्कृतिक आदर्श नहीं है, फिर वह चाहे किसी भी वर्ग की क्यों न हो ।

अन्तिम उक्ति—मौन

आज का कवि पाता है—और अगर नहीं पाता है तो मैं कहूँगा कि उसे पाना चाहिए—कि व्यजना के पुराने साधन पर्याप्त नहीं हैं । कवि नयी सूझ, नयी उपमाएँ, नया चमत्कार कविता में लाता है । ये धीरे-धीरे परिचित हो कर हमारी भाषा को सम्पन्नतर बनाते हैं—लेकिन स्वयं मर जाते हैं; उन का चमत्कार अति-परिचय के जग से मैला हो जाता है । भाषाओं के बढ़ने का यही नियम है, हमारी बोली के एक-एक शब्द के

पीछे ऐसे कितने मृत और ध्वस्त चमत्कारो का इतिहास है, इसे वे समझते हैं जिन का भाषा की ओर ध्यान है—और आज भाषा संक्रान्ति के इस काल में उधर ध्यान दिये बिना कौन रह सकता है ?

तो व्यंजना के नये माध्यम की खोज में, अगर कभी कवि पाता है कि उसे जो कहना है, वह मौन ही में कहा जा सकता है, तो क्या वह विल-कुल भूला है ? क्या इस में वह सन्तो-मनीषियों के साथ नहीं है—क्या स्वयं प्रकृति के साथ नहीं है ? नाद अगर आकाश का, शून्य का गुण है, तो उस की सम्पूर्णतया मुक्त अभिव्यक्ति का क्षेत्र और कौन-सा हो सकता है—सिवा नीरवता के ?

व्यक्तित्व और अहं का विलयन

किसी कवि की कविता में प्रवहमान अन्तर्धाराएँ क्या हैं, यह पहचानना वास्तव में कवि का नहीं, आलोचक का काम है। यह आज के कवि का दुर्भाग्य ही मानना चाहिए कि उसे इन अन्तर्धाराओं के—अपनी कविता की प्रवृत्तियों के—वारे में जब-तब कुछ कहना पड़ता है—या वाव्य हो कर कहना नहीं पड़ता तो भी कहने के अनेक अवसर दिये जाते हैं, और परिस्थितिगत प्रोत्साहन तो मिलता ही रहता है। लेकिन उस के दुर्भाग्य में भी किसी हद तक कविता का कल्याण छिपा है, क्योंकि कवि का दुर्भाग्य कविता के दुर्भाग्य से अलग नहीं है, और वास्तव में आधुनिक कविता की विशेषता यह है कि वह कवि के व्यक्तित्व के साथ अधिकाधिक बँधी हुई होती जा रही है। काव्य रचना का—किसी भी कला-सृष्टि का—अधिकार तभी आरम्भ होता है जब व्यक्तित्व का सम्पूर्ण विलयन हो जाय, यह मानना तो दूर की बात रही, आज का कवि साधारणतया इतना भी नहीं मानता कि कविता, या कि कला-सृष्टि, व्यक्ति के विलयन का माध्यम है; कि कविता के द्वारा कवि व्यक्ति को वृहत्तर इकाई में विलीन कर देता है। वरंच आज का कवि तो कविता को, व्यक्तित्व की, व्यक्ति के अहं की, प्रखरतर अभिव्यक्ति और उस अहं को पुष्ट करने वाली रचना मानता है। मैं कहूँ कि इस चरम कोटि का आधुनिक कवि मैं नहीं हूँ, अधिक से अधिक उस श्रेणी में हूँ जो कविता को अहं के विलयन का साधन मानते हैं। बल्कि सच कहूँ तो इतना भी इस लिए कि मैं युग की सीमा को इस हद तक स्वीकार करता हूँ, और उस में वद्ध होने को विवश हूँ। नहीं तो यह मुझे सर्वथा स्वीकार्य है कि प्राचीन

कवियों की महत्ता का असल रहस्य यही है कि वे अह को विलीन करके ही लिखते थे, उन के लिए कविता स्वास्थ्य-लाभ का साधन नहीं, बल्कि स्वस्थ व्यक्ति की आनन्द-साधना थी। ठीक आदर्श वही है यह मैं मानता हूँ; मेरी कविता उस की अनुगामिनी नहीं है तो यह मेरी सीमा है। उस सीमा के लिए किसी हद तक मेरा युग भी उत्तरदायी है, इतना ही अपने बचाव में कह सकता हूँ। या शायद इतना और भी कह सकता हूँ कि इस परिणाम तक पहुँचने में—इसे स्पष्ट निरूपित करके अपने सामने रखने और स्वीकार कर लेने में—मुझे कुछ समय लगा।' मैं जो लिखता रहा हूँ, उस में यदि कोई क्रमिक विकास है और वह परिपक्वता की ओर है, तो इतना ही लज्जित होने का कारण नहीं है कि आरम्भ की रचनाएँ कच्ची हैं—और क्या होती ?

१. 'इन्द्रधनु रौंदे हुए थे' में 'कवि के प्रति कवि'

नम कवि, जो भी तुम
 नाम छोड़ ही नाम छोड़ गये,
 जो जब-जब हम शास्त्र रच मुदित हुए
 सचित हमारा अहकार—
 स्मित-भर से तोड़ गये

प्रयोग और प्रेषणीयता

कवि का कव्य उन की आत्मा का सत्य है। [यह एक गोल-मी बात है, अतः इस के सत्य होने की सम्भावना काफ़ी है।] यह भी कहना ठीक होगा कि वह सत्य व्यक्तिवद् नहीं है, व्यापक है, और जितना ही व्यापक है उतना ही काव्योत्कर्षकारी है। किन्तु यदि हम यह मान लेते हैं, तब हम 'व्यक्ति-सत्य' और 'व्यापक-सत्य' की दो पराकाष्ठाओं के बीच में उस के कई स्तरों की उद्भावना करते हैं, और कवि इन स्तरों में से किसी पर भी हो सकता है।

और आज इसी की सम्भावना अविक है कि कवि इन बीच के स्तरों में से किसी एक पर हो। 'व्यापकता' वैसे भी सापेक्ष है; जीवन की बढ़ती हुई जटिलता के परिणाम-रूप 'व्यापकता' का घेरा क्रमशः अविका-विक सीमित होना चाहता है।

एक समय था जब कि काव्य एक छोटे-से समाज की थानी था। उस समाज के सभी सदस्यों का जीवन एकलप होता था, अतः उन की विचार-संयोजनाओं के सूत्र भी बहुत कुछ मिलते-जुलते थे—कोई एक शब्द उन के मन में प्रायः समान चित्र या विचार या भाव उत्पन्न करता था। इस का एक संकेत इसी बात में मिलता है कि आचार्यों ने काव्य-विषयों का वर्गीकरण सम्भव पाया, और कवि को मार्ग-दर्शन करने के लिए बता सके कि अमुक प्रसंग में अमुक वस्तुओं का वर्णन या चित्रण करने से सफलता मिल सकेगी। आज यह बात सच नहीं रही। आज काव्य के पाठकों की जीवन-परिपाटियों में घोर वैपम्य हो सकता है; एक ही सामाजिक स्तर के दो पाठकों की जीवन-परिपाटियाँ इतनी भिन्न हो सकती हैं कि उन की विचार-संयोजनाओं में समानता हो ही नहीं, ऐसे शब्द बहुत कम हों जिन से दोनों के मन में एक ही प्रकार के चित्र या भाव उदित हों।

प्रयोग : वैशिष्ट्य के लिए नहीं, साधारणत्व के लिए

यह आज के कवि की सब से बड़ी समस्या है। यो समस्याएँ अनेक हैं—काव्य-विषय की, सामाजिक उत्तरदायित्व की, सवेदना के पुनः संस्कार की, आदि—किन्तु उन सब का स्थान इस के पीछे है, क्योंकि यह कवि-कर्म की ही मौलिक समस्या है, साधारणीकरण और सम्प्रेषण की समस्या है। और कवि को प्रयोगशीलता की ओर प्रेरित करने वाली सब से बड़ी शक्ति यही है। कवि अनुभव करता है कि भाषा का पुराना व्यापकत्व उस में नहीं है—शब्दों के साधारण अर्थ से बड़ा अर्थ हम उस में भरना चाहते हैं, पर उस बड़े अर्थ को पाठक के मन में उतार देने के साधन अपर्याप्त है। वह या तो अर्थ कम पाता है या कुछ भिन्न पाता है।

प्रयोग सभी कालों के कवियों ने किये हैं यद्यपि किसी एक काल में किसी विशेष दिशा में प्रयोग करने की प्रवृत्ति होना स्वाभाविक ही है। किन्तु कवि क्रमशः अनुभव करता आया है कि जिन क्षेत्रों में प्रयोग हुए हैं उन से आगे बढ़ कर अब उन क्षेत्रों का अन्वेषण करना चाहिए जिन्हें अभी नहीं छुआ गया, या जिन को अभेद्य मान लिया गया है। भाषा को अपर्याप्त पा कर विराम-संकेतो से, अको और सीधी-तिरछी लकीरो से छोटे-बड़े टाडप से, सीधे या उलटे अक्षरों में, लोगो और स्थानों के नामों में, अधूरे वाक्यों से—सभी प्रकार के इतर साधनों से कवि उद्योग करने लगा कि अपनी उलझी हुई सवेदना की मृष्टि को पाठकों तक अक्षुण्ण पहुँचा सके। पूरी सफलता उसे नहीं मिली—जहाँ वह पाठक के विचार-संयोजक सूत्रों को नहीं छू सका, वहाँ उसे पागल प्रलापी समझा गया, या अर्थ का अनर्थ पा लिया गया। बहुत से लोग इस बात को भूल गये कि कवि आधुनिक जीवन की एक बहुत बड़ी समस्या का सामना कर रहा है—भाषा की क्रमशः संकुचित होती हुई सार्थकता की केचुल फाड़ कर उस में नया, अधिक व्यापक, अधिक सारगर्भित अर्थ भरना चाहता है—और अहंकार के कारण नहीं, इसलिए कि उस के भीतर इस की गहरी माँग स्पन्दित है, इसलिए कि वह 'व्यक्ति-सत्य' को 'व्यापक-सत्य' बनाने का सनातन उत्तरदायित्व अब भी निवाहना चाहता है, पर देखता है कि साधारणीकरण की पुरानी प्रणालियाँ, जीवन के ज्वालामुखी से वह कर आते हुए लावा से भी भर कर और जम कर रुद्ध हो गयी हैं, प्राण-संचार का मार्ग उन में नहीं है।

जो व्यक्ति का अनुभूत है, उसे समष्टि तक कैसे उस की सम्पूर्णता में

पहुँचाया जाय—यही पहली समस्या है जो प्रयोगशीलता को ललकारती है। इस के बाद इतर समस्याएँ हैं—कि वह अनुभूत ही कितना बड़ा या छोटा, घटिया या बढ़िया, सामाजिक या असामाजिक, ऊर्ध्व या अधः या अन्तर् या बहिर्मुखी है, इत्यादि।

स्वान्तःमुख

मैं 'स्वान्तःमुखाय' नहीं लिखता। कोई भी कवि केवल मात्र 'स्वान्तः-मुखाय' लिखता है या लिख सकता है, यह स्वीकार करने में मैंने अपने को सदा असमर्थ पाया है। अन्य मानवों की भाँति अहं मुझ में भी मुखर है, और आत्माभिव्यक्ति का महत्त्व मेरे लिए भी किसी से कम नहीं है; पर क्या आत्माभिव्यक्ति अपने-आप में सम्पूर्ण है? अपनी अभिव्यक्ति—किन्तु किस पर अभिव्यक्ति? इसी लिए 'अभिव्यक्ति' में एक ग्राहक या पाठक या श्रोता में अनिवार्य मानता हूँ, और इस के परिणामरूप जो दायित्व लेखक या कविया कलाकार पर आता है उस से कोई निस्तार मुझे नहीं दीखा। अभिव्यक्ति भी सामाजिक या असामाजिक वृत्तियों की हो सकती है, और आलोचक उस का मूल्यांकन करते समय ये सब बातें सोच सकता है, किन्तु वे बाद की बातें हैं। ऊपर प्रयोगशीलता को प्रेरित करने वाली जो अनिवार्यता बतायी गयी है, अभी तो उसी की सीमाओं की ओर संकेत करना चाहता हूँ। ऐसा प्रयोग अनुजेय नहीं है जो 'किसी की किसी पर अभिव्यक्ति' के धर्म को भूल कर चलता है। जिन्हें बाल की खाल निकालने में रुचि हो वे कह सकते हैं कि यह ग्राहक या पाठक कवि के बाहर क्यों हो—क्यों न उसी के व्यक्तित्व का एक अंग दूसरे अंग के लिए लिखे। अहं का ऐसा विभागीकरण अनर्थहेतुक हो सकता है; किन्तु यदि इस तर्क को मान भी लिया जाय तो भी यह स्पष्ट है कि अभिव्यक्ति किसी के प्रति है और किसी की ग्राहक [या आलोचक] बुद्धि के आगे उत्तरदायी है। जो [व्यक्ति या व्यक्ति-खण्ड] लिख रहा है, और जो [व्यक्ति या व्यक्ति-खण्ड] सुख पा रहा है, वे हैं फिर भी पृथक्। भाषा उन के व्यवहार का माध्यम है, और उस की माध्यमिकता इसी में है कि वह एक से अधिक को बोधगम्य हो, अन्यथा वह भाषा नहीं है। जीवन की जटिलता को अभिव्यक्त करने वाले कवि की भाषा का किसी हद तक गूढ़, 'अलौकिक' अथवा दीक्षा द्वारा गम्य [एमोटेरिक] हो जाना अनिवार्य है, किन्तु वह उस की शक्ति नहीं, विवशता है; धर्म नहीं, आपद्धर्म है।

प्रतीकों का महत्त्व

जिस प्रकार अच्छी समीक्षा अच्छे साहित्य पर निर्भर करती है, उसी प्रकार अच्छे साहित्य के निर्माण के लिए अच्छी समालोचना भी आवश्यक गर्त होती है। और समालोचना में अभिप्राय निरी चर्चा में नहीं है, दत्तक यह विलकुल सम्भव है कि पूर्वग्रह-युक्त अधिक चर्चा से साहित्य के विकास में बाधा ही पड़े। क्योंकि साहित्य का रसास्वादन करने के लिए यह आवश्यक है कि एक तो स्वाद-क्षमता हो, दूसरे उस के लिए अनुकूलता हो—उस के प्रति खुलापन और उत्सुकता हो। निरी चर्चा का परिणाम बहुधा इस से उलटा होता है : वह मन को बन्द कर देती है और ग्राह्यता को रुद्ध करती है।

यह बात कविता के बारे में और भी अधिक सच है। और आज के से मताग्रही युग में तो कौन कवि ऐसा होगा जिस ने इस की सच्चाई का अनुभव न किया हो।

इस मामले में मेरा दुर्भाग्य किसी हिन्दी कवि से कम नहीं रहा है। यो पहले अपने कवित्व के बारे में कोई गलतफ़हमी मुझे रही हो तो अब नहीं है, अब मैं स्वयं अपने लिखने को उतना महत्त्व नहीं देता जितना इस बात को, कि जिन चीजों से मुझे प्रेरणा मिली है—या जिन प्रेरणाओं से मुझे यत्किंचित् दृष्टि मिली है—उन के प्रति लोगो में वह खुलापन ला सकूँ जो मेरी समझ में काव्य के रसास्वादन की पहली शर्त है। इस बात में कोई व्याज-गर्व या मिथ्या विनय नहीं है। मैं सचमुच यह अनुभव करता हूँ कि न केवल अनासक्त, असम्पृक्त साहित्य-सेवा की दृष्टि से, वरन् स्वयं

१. यह वस्तु पटना और इलाहाबाद से सन् १९५२-५३ में प्रसारित दो वार्ताओं से ली गयी है। इस की पृष्ठिका सन् १९५०-५२ में लिखी गयी, अर्थात् मुख्यतया 'बावरा अहेरी' की, कविताएँ हैं।

अपने लेखन को ठीक परिपार्श्व में रखने के लिए, वह उपयोगी होगा ।

अपनी कविता के बारे में कभी कुछ कहता हूँ, तो इसी आशा से । नहीं तो यही मानता हूँ कि कवि ने कविता में जो कुछ कहा है, उस के बाहर उस का कुछ कथ्य न है, न होना चाहिए; अगर वह अधिक कुछ कहना आवश्यक पाता है तो अपनी असफलता ही घोषित करता है । और युग की प्रवृत्ति से आकृष्ट हो कर अपना प्रचार या अपनी व्याख्या करने लगना या करना चाहना उस के लिए बड़ा अहितकर हो सकता है । यह सीख कि 'वात को सुनो, वात करने वाले की मत सुनो', औरो के लिए तो ठीक ही है, स्वयं वात करने वाले का भी मार्ग-निर्देश उस में है—उसे भी अपने को गौण मानते चलना चाहिए ।

इस लिए मेरी कविता—जैसी भी वह है—उसे आप चाहे. रुचि से पढ़े या न पढ़ें, सुने या न सुनें; उस पर विचार जब भी करें तो उसी को सामने रख कर करे, उस के समर्थन या व्याख्या में मेरे कहे हुए को कोई महत्त्व न दें । हाँ, साधारणतः आधुनिक कविता के बारे में जो गलत-फहमियाँ हो सकती हैं या फैलायी जाती हैं, उन के बारे में मैं भी कुछ कह सकता हूँ, और अनुरोध करूँगा कि उस पर आप विचार करें ।

प्रतीक और जन-मानस

मैं ने अन्यत्र जो कुछ कहा है—और आशा करता हूँ कि स्पष्ट और सुवोध ढंग से ही कहा है—उसे यहाँ नहीं दुहराऊँगा । यहाँ आधुनिक कविता में प्रतीकों के महत्त्व के बारे में ही कुछ कहना चाहता हूँ—उन के महत्त्व के बारे में, और उन की सृष्टि के तरीकों और कारणों के बारे में ।

कहा जाता है कि प्रतीकों को महत्त्व देना प्रतीकवाद है और यह ह्लासशील प्रवृत्ति है । यह भी कहा जाता है कि प्रतीकवादी भारत में एक ऐसी परम्परा को ले कर चलते हैं जो विदेशों में परीक्षा के बाद छोड़ दी गयी । अर्थात्—यह कि प्रतीकवाद एक तो मुर्दा है, दूसरे विदेशी मुर्दा है ।

मेलार्मे और रैम्बो और विम्बवाद के नाम ले कर पाठक को डराना नहीं चाहता—नामों से मैं ही डरता हूँ ! पर क्या कविता में प्रतीकों का उपयोग सचमुच विदेशी और ह्लासोन्मुख वर्ग की विशेषता है ? मैं तो कहूँगा—और थोड़ा-सा भी अध्ययन और पर्यवेक्षण इसे पुष्ट करेगा—कि कोई भी स्वस्थ काव्य-साहित्य प्रतीकों की, नये प्रतीकों की, सृष्टि करता है, और जब वैसा करना वन्द कर देता है तब जड़ हो जाता है—या जब

जड़ हो जाता है तब वैसा करना बन्द कर के पुराने प्रतीको पर ही निर्भर करने लगता है। और, जहाँ तक जनवाद का प्रश्न है, अगर हम यह स्वीकार करे कि हम-आप पढ़े-लिखो के (और साहित्य को ले कर चख-चख करने वाले और दूसरो के) साहित्य से बढ़ कर हम ग्राम-साहित्य को जन-साहित्य मानते हैं—और न मान कर जावेगे कहाँ?—तो हमें लक्ष्य करना होगा कि जन-साहित्य सदा से और सब से अधिक प्रतीको और अन्योक्तियों के सहारे ही अपना प्रभाव उत्पन्न करता है। यह चीज हम संस्कृत में पाते हैं—वेदों से ले कर वाल्मीकि तक और वाल्मीकि से ले कर कालिदास तक भी, फिर नहीं पाते तो हिन्दी के उस काल में जब उस का काव्य सामन्तों का मुखपेक्षी था। उस के बाद क्या हुआ? यही कि संस्कृत से वह शक्ति अपभ्रणों में और फिर लोक-साहित्यों में चली गयी, और सामन्ती साहित्य अधर में रह गया। रीति-काव्य में प्रतीक सब से कम है, लोक-काव्य और लोक-गाथा में सब से अधिक। राजनीतिक मतवाद को लेकर जन के नाम की ओट लेना एक बात है, जन-प्रकृति को समझना, जन-मानस की प्रवृत्तियों को पहचानना दूसरी बात।

इस लिए, प्रतीक अपने-आप में अनिष्ट नहीं है। आशङ्कनीय यह बात होती है कि ये प्रतीक निजी न बन जावें—बन क्या जावें, रह न जावें; क्योंकि निजी को सामान्य बनाना ही तो कवि-कर्म है। व्यापक सत्य को कवि निजी कर के देखता है, और निजी दृष्टि को फिर साधारण बनाता है। साधारण का साधारण वर्णन कविता नहीं है, कविता तभी होती है जब साधारण पहले निजी होता है और फिर, व्यक्ति में से छन कर, साधारण होता है। जो इस को भूलते हैं, उन के पद्य परम सदुद्देश्यपूर्ण हो कर भी कविता नहीं बन सकते, और चाहे जो कुछ हो जावें।

वर्णन और भावन

कविता ज्यों-ज्यों वर्णनात्मकता से भावनात्मकता की ओर बढ़ती है त्यों-त्यों उस में शब्दों के कलन की सतर्कता बढ़ती जाती है। फिर भावनात्मक कविता में भी ज्यों-ज्यों कवि निवेदन से सूचन की ओर बढ़ता है—जो विकास की सहज और सही दिशा है क्योंकि वह समाज-जीवी मानव-प्राणी की प्रवृत्ति के समान्तर चलती है—त्यों-त्यों उस का शब्द-सयम का आग्रह भी बढ़ता जाता है। इस की चरमावस्था प्रतीकवादियों के इस सिद्धान्त में थी कि 'आदर्श कविता में एक ही शब्द होना चाहिए,'

क्योंकि 'एक शब्द—एक प्रतीक, एक चित्र या मूर्ति, एक सम्पूर्णता'...
चरम युक्तियाँ चरम होने के कारण ही भ्रान्त हो जाती हैं, फिर भी यह
तो मानना होगा कि कम से कम शब्दों के द्वारा वांछित कुछ एक मूर्तियों
का उद्भावन अत्यन्त प्रभावोत्पादक हो सकता है ।

प्रतीक और सत्याव्लेषण'

जीवन : निःसंग विस्मय

जीवन से कौन प्रेम नहीं करता ? और कवि विशेष रूप से जीवन-प्रेमी माना गया है। उसे न केवल स्वयं जीवन से प्रेम होना चाहिए वरन् दूसरो मे भी जीवन के प्रति प्रेम का भाव जगा सकना और जगाना चाहिए। पर जीवन-प्रेम का अर्थ हर आलोचक के लिए ही नहीं, हर जीने वाले के लिए अलग-अलग होता है। क्योंकि जीवन वास्तव मे निरी एक होने की क्रिया का, नैसर्गिक व्यापारो के अनुक्रम का नाम नहीं है, जीवन उन के होने के बोध का नाम है। यानी 'कुछ है' नहीं, 'मैं हूँ' का बोध ही वास्तव मे जीवन है। और, क्योंकि जीवन-व्यापारो के साथ जीने वाले का सम्बन्ध सब का अपने-अपने ढंग का होता है, इस लिए जीवन-प्रेम भी हर किसी का अलग-अलग होगा ही।

मेरे निकट जीवन के प्रति यह प्रेम एक निःसंग विस्मय का ही भाव है। जीवन मे व्यापारो का यह अनुक्रम, यह परात्परता—सोचने बैठें तो कोई कारण नहीं है कि यह क्रम एक क्षण से दूसरे क्षण तक चलता ही रहे, जीवन-परम्परा बनी ही रहे। किसी क्षण भी वह हठात् टूट जा सकती है, व्यापार समाप्त हो जा सकता है, जीवन चुक जा सकता है। फिर भी वह है, चलता है, और अनुभवो की एक अन्तहीन माला पिरोता जाता है—कुछ कड़ुवे, कुछ मीठे, सब अद्वितीय—यह विस्मय कुछ छोटा नहीं है; पर इसे पहचानने के लिए एक निःसंगता भी अपेक्षित है। हम

१ पृष्ठिका मे सन् १९५७-५८ की कविताएँ, जो नये संग्रह 'अरी ओ करुणा प्रभामय' मे प्रकाशित हुई हैं, ये व्याख्यात्मक उद्धरण इलाहाबाद के सन् १९५६ के एक प्रसारण से लिये गये हैं।

अपने भीतर पूरी तरह यह स्वीकार कर लें कि कभी भी यह समाप्त हो जा सकता है—यानी निःसंग हो जावे—और उतनी ही सम्पूर्णता से यह भी अनुभव करें कि वह समाप्त नहीं हुआ है, चल रहा है—यानी विस्मय में डूब जावें, मेरे निकट जीवनानन्द का यही नुस्खा है। निःसन्देह ऐसे भी हैं जो कहेंगे कि जीवन के प्रति यह समर्पण ही पर्याप्त नहीं है, इस जीवनानन्द को भी समर्पित करना चाहिए तभी वह सार्थक है। मैं जो कुछ कह रहा हूँ उस में इस का विरोध खंडन नहीं है, इतना ही कहूँ कि वह काव्य की नहीं, काव्य के आगे की बात है। क्योंकि यह कहना, कि वह आनन्द भी समर्पित हो, यही कहना है कि काव्य भी समर्पित हो। और स्पष्ट है कि काव्य के समर्पण का प्रश्न उठने में ही काव्य का पहले अस्तित्व मान लिया गया है।

प्रातःकाल जागना, जाग कर सचेत हो जाना, इन्द्रियो का एक-एक कर जागना—क्योंकि यह तो वैज्ञानिक तथ्य है कि सब एक साथ नहीं जागती—और इस सामान्य जागरण के बाद वह विशेष जागरण जो अपने को अपनी विशेष परिस्थिति के प्रति जगाता है—जो निरी चेतना को अपने परिवेश की चेतना में बदल देता है—और फिर जाग कर सहसा जागरण का, जीवन का, अखंडित परात्परता का विस्मयकर बोध—कि कल रात जो सोया था वही आज जागा है, कि कल और पहले के जीव-नानुभव भी उसी के हैं, उसी क्रम में हैं, जो आज जाग कर इस क्षण का अनुभव कर रहा है और आगे करता चलेगा...

किसी तरह रात कटी, पौ फटी : !

मायाविनि छायाओं की काली नीरन्ध्र यवनिका हटी ।

.....

परिचिति के सहसा सब खुल गये द्वार;

उमड़ने लगा होने का आदि-अन्तहीन पारावार ।

और यह सब इस कारणहीन, अनधिकृत,

विस्मयकर संयोग से कि किसी दुःस्वप्न के चंगुल में अचानक
रात में साँस नहीं उलटी !

यह निःसंग विस्मय पिछली दो-तीन वर्षों की मेरी रचनाओं में कई रूपों में प्रकट हुआ है। प्रतीकों के महत्त्व को, और अभिव्यक्ति की सघनता और तीव्रता के लिए उन के उपयोग की पद्धतियों को ज्यो-ज्यों समझता

गया हूँ—अथवा कह लीजिए कि जिस चीज का मूल्य पहले ही जानता था उस का सही उपयोग भी कुछ-कुछ सीख गया हूँ या सीखता जा रहा हूँ—कुछ अपने अनुभव के सहारे, कुछ दूसरों की उपलब्धि के अध्ययन से—त्यो—त्यो उसे अपनी कविता में लाता गया हूँ ।

प्रतीक : सत्यान्वेषण का साधन

जीवन...स्वप्नो और आकारो का एक रगीन और विस्मय-भरा पुज । हम चाहे तो उस रूप से ही उलझे रह सकते हैं, पर रूप का यह आकर्षण भी वास्तव में जीवन के प्रति हमारे आकर्षण का ही प्रतिबिम्ब है । जीवन को सीधे न देख कर हम एक काँच में से देखते हैं, तो हम उन रूपों में ही अटक जाते हैं जिन के द्वारा जीवन अभिव्यक्ति पाता है । काँच की टकी में पाली हुई सोन-मछली पर एक छोटी-सी कविता में यही कहा गया है .

हम निहारते रूप :]

काँच के पीछे हाँप रही है मछली ।

रूप-तृषा भी

[ओर काँच के पीछे] है जिजीविषा ।

मछली का प्रतीक कोई नया नहीं है । प्रतीकार्थ अलग-अलग होते रहे, वह दूसरी बात है । पर कुछ विशेष प्रतीक-रूप ऐसे होते हैं जो चिर-काल के लिए स्थिर हो जाते हैं, व्यापक हो जाते हैं । यह इसी लिए है कि प्रतीक वास्तव में ज्ञान का एक उपकरण है । जो सीधे-सीधे अभिधा में नहीं बँधता, उसे आत्मसात् करने या प्रेषित करने के लिए प्रतीक काम देते हैं । जो जिज्ञासाएँ सनातन हैं उन का निराकरण करने वाले प्रतीक भी सनातन हो जाते हैं ।

किन्तु प्रतीको के द्वारा ज्ञान की खोज अपने-आप में एक बड़ा कौतूहलप्रद विषय है । क्योंकि वह ज्ञान ही दूसरे प्रकार का है । वैज्ञानिक, सागर की गहराई नापने के लिए रस्सी डालता है, या किरणों की प्रतिध्वनि का समय कूतता है । वह एक प्रकार का ज्ञान है । कवि मछली की दीड़ से सागर की गहराई भाँपता है—वह दूसरे प्रकार का ज्ञान है । वह प्रतीक द्वारा सत्य को जानता है—सत्य के अथाह सागर में वह प्रतीकरूपी ककड फेंक कर उस की थाह का अनुमान करता है । यदि हम

सागर को हमारे न जाने हुए सब-कुछ का प्रतीक मान लें, तो मछली उस प्रतीक का प्रतीक हो जाती है जिस के द्वारा कवि अज्ञात सत्य का अन्वेषण करता है। यहाँ से अन्वेषण की पद्धति का अन्वेषण करते तो और भी कई प्रतीक हमें मिलते हैं—सागर और मछली, नदी, सेतु, जल पर पड़ता प्रकाश, परछाई, परछाई को भेदने वाली किरण, और अन्त में वह प्रकाशमान मछली जो परछाई को भेद जाती है—वह प्रतीक, जिस के द्वारा अन्वेषी स्वयं अपने अहंकार से उत्पन्न पूर्वग्रहों की छाया के पार देख लेता है। वह निःसंग साक्षात्कार बड़े महत्त्व की बात है—यद्यपि इस बात को भी अभिधा में कहना उसे हलका बना देना है। अगर प्रतीक को द्वारा अन्वेषण को बिना प्रतीक-योजना के बखाना जा सकता—तो फिर वैसे अन्वेषण की ही क्या आवश्यकता होती ?

अभी-अभी जो/उजली मछली/भेद गयी है
 सेतु पर खड़े मेरी छाया—/(चली गयी है कहीं)
 वही तो / वही-वही तो
 लक्ष्य रही अवचेतन, अनपहचाना / मेरी इस यात्रा का ।
 खड़ा सेतु पर हूँ मैं, / देख रहा हूँ अपनी छाया,
 मुझे बोध है नदी वहाँ नीचे बहती है / गहरी, वेगवती, प्लव-
 शीला ।

ताल उसी की अविरल / लहरों की गति पर देता है प्रतिपल
 स्पन्दन यह मेरी धमनी का
 और चेतना को आलोकित किये हुए है
 असम्पृक्त यह सहज स्निग्ध वरदान धूप का ।
 सब में हूँ मैं, सब मुझ में है
 सब से गुँथा हुआ हूँ : पर जो / वीध गया है सत्य मुझे वह
 वह उजली मछली है / भेद गयी जो मेरी
 बहुत-बहुत पहचानी
 बहुत-बहुत अपनी यह / बहुत पुरानी छाया ।
 रुका नहीं कुछ, / सब-कुछ चलता ही जाता है,
 रुका नहीं हूँ मैं भी खड़ा सेतु पर ।
 देखो—देखो—देखो—
 फिर आयी वह रश्मिवाण, दामिनिद्रुत !—देखो—
 वेध रहा है मुझे लक्ष्य मेरे वाणों का !

थिर हो गयी पत्नी

वर्षों पहले की बात है, मेरे एक बड़े भाई का विवाह गौरैया चिड़िया से हुआ था। बात यो हुई कि भाई मगली थे। उन्हें स्वयं ज्योतिष में कितनी श्रद्धा थी यह तो नहीं कह सकता, किन्तु भविष्यत् सम्बन्धियों को ग्रह-भय बहुत था और वे वधू के कल्याण की कोई चेष्टा अधूरी नहीं छोड़ देना चाहते थे। इसी लिए भाई का विवाह पहले गौरैया से हुआ, और हमारी मानवी भौजाई गौरैया की सपत्नी होकर ही आयी।

इस बात को लेकर हम भाभी को न चिढ़ाये, यह कैसे हो सकता था ? हम उन से प्रायः पूछते कि 'बड़ी भाभी कहाँ है ?' और उन के यह पूछने पर कि 'कौन भाभी ?' तुरन्त उत्तर देते, 'चिड़िया भाभी—और कौन ?'

लेकिन वही अकिञ्चन गौरैया चिड़िया एक दिन मेरा काव्य-गुरु हो जावेगी यह नहीं जानता था। निःसन्देह गौरैया चिड़िया भी यह नहीं जानती। लेकिन द्रोणाचार्य अगर एकलव्य से दोबारा न मिले होते, और दक्षिणा-स्वरूप उस का अँगूठा न कटवा लिया गया होता, तो भी क्या एकलव्य को उन से मिली हुई प्रेरणा का महत्त्व कम हो जाता ? गौरैया गुर्वी ने मुझ से गुरु-दक्षिणा कभी नहीं माँगी, और उन के परिवार के लोग जब-तब जो दो-चार दाने मेरे आँगन से उड़ा ले गये हैं उन के कारण मुझे पाने का सुख ही अधिक मिला है, अदायगी का कोई भाव मेरे मन में नहीं आया। फिर भी गुरु-ऋण को स्वीकार करते हुए उस छह-सात वर्ष की शिक्षा-दीक्षा का भी उल्लेख करना चाहता हूँ जो एक गौरैया चिड़िया से मुझे मिली।

सन् '५१ में एक बार अपनी छोटी-सी कोठरी के भीतर बैठा कुछ लिख रहा था। आँगन की ओर के दरवाजे पर चिक पड़ी थी जिस के

बाहर मेरे लगाये हुए दो गमले रखे थे । पक्के घरों के मुहल्ले में हरि-याली कहीं भी बहुत कम थी ; इस लिए मेरे पक्के आँगन के दो-चार गमलों के पाँधे चिड़ियों के लिए बड़े आकर्षण की चीज़ थे । दरवाज़े के बाहर गमलों में धी-क्वॉर जाति के दो पाँधे लगे हुए थे—उस तप जाने वाले आँगन में अच्छी जाति के पाँधे बचते ही नहीं !

लिखते-लिखते न जाने क्यों—शायद दृष्टि-मंडल की सीमा पर होने वाली किसी हलचल के बोध से—मैं ने सहसा आँख उठा कर चिक के पार पाँधे की ओर देखा ।

वात कहते देर लगती है । जो घटना देखी उस में उतनी देर नहीं लगी थी । एक चिड़िया आ कर क्वॉर की पत्ती के छोर पर टिकी ही थी कि—शायद मेरी ही तरह चिक के दूसरी पार की हलचल का कुछ आभास पा कर—पत्ती को ठेलती हुई फिर उड़ गयी । मानो उस का बैठने आना, पत्ती को छूना और पकड़ने से भी पहले ठेल कर उड़ जाना अलग-अलग क्रियाओं का क्रम नहीं, एक ही अविभाज्य क्रिया थी । पंजों के और पंखों के धक्के से आहत लम्बी पत्ती दो-एक बार काँपी और क्रमशः स्थिर होती चली ।

मेरे चमत्कृत मन में कुछ शब्द जागे । ‘कुछ गब्द’ इस लिए कहता हूँ कि यद्यपि वे एक पंक्ति से भी लिखे जा सकते थे तथापि मेरे मन में तीन-चार पंक्तियों में विभक्त ही उदित हुए, मानो कविता का एक पद हो :

उड़ गयी चिड़िया :

काँपी, फिर

थिर

हो गयी पत्ती ।

घटना और उस की अनुभूति दोनों इतने ही में सम्पूर्ण हैं । लेकिन क्या उन से जो भाव मेरे मन में उदित हुआ वह भी इन शब्दों में सम्पूर्ण हो गया ? दूसरे गब्दों में इस प्रश्न को यों पूछूँ, कि मन में कविता के-से अनुक्रम में जो गब्द उदित हुए थे, वे क्या सम्पूर्ण कविता थे ? या केवल कविता का एक अंग ?

घटना को, या इन गब्दों को मैं न भूल सका । कई महीनों तक बार-बार उन से उलझकर मैं ने उन्हें एक कविता में ढाला—इन गब्दों का क्रम ज्यों का त्यों था किन्तु आगे-पीछे कुछ और पंक्तियाँ जोड़ी गयी थी । और हाँ, चौंकिये मत !—‘पत्ती’ की तुक का भी निर्वाह किया गया था ।

जब सौभाग्य से उस कविता को छपाने से वच ही गया हूँ तो अब यह बताना आवश्यक नहीं है कि तुक में कौन से शब्द आये थे। जब मैं ही अपने पर हँस सकता हूँ तो दूसरो को अपने पर हँसाना आवश्यक नहीं मानता।

कविता लिख कर एक ओर रख दी गयी। साधारणतया हम से उस अनुभूति को चुक जाना चाहिए था और मूल घटना को स्मृति के क्षितिज से नीचे उतर जाना चाहिए था। लेकिन वैसा नहीं हुआ। वही दृश्य फिर भी बार-बार सामने आता रहा और वे शब्द बार-बार मन को कोचते रहे। क्योंकि सच बात यह थी कि उस अनुभूति की ललकार अभी चुकी नहीं थी, मैंने जो कविता लिखी थी वह एक प्रकार से धोखा था क्योंकि उस ने केवल बुद्धि को तोफ दिया था, भाव का रेचन नहीं किया था।

एक बार फिर इसी को ले कर एक और कविता लिखी। कितना सन्तोष है मुझे कि वह भी मैं ने छपायी नहीं ! उस के बारे में इतना और कह दूँ कि उस में पत्ती की तुक निवाहने की कोई चेष्टा मैं ने नहीं की थी। यह समझ कर कि ऐसी तुक चेष्टित और इस लिए कृत्रिम ही हो सकती है, मैं ने उस का मोह छोड़ दिया था। अपनी सुविधा के लिए शब्दों में भी कुछ हेर-फेर कर लिया था—‘काँपी, फिर थिर हो गयी पत्ती’ का रूप बदलकर ‘पत्ती काँप के फिर थिर हो गयी’ हो गया था। कहना न होगा कि ‘पत्ती’ की अपेक्षा ‘हो गयी’ में अनुप्रास के लिए कहीं अधिक गुजाइश है ! दूसरी कविता तुक की दृष्टि से उतनी दूषित नहीं थी जितनी कि पहली, किन्तु यह साफ पहचाना जाता था कि कौन-से शब्द मूल अविभाज्य अनुभूति के हैं और कौन-से बाद में जोड़े हुए। जैसे नकली सिक्का चलाना चाहनेवाला अच्छे सिक्कों के साथ खोटा सिक्का मिला कर चलाये जाने पर बराबर आशंकित रहता है, और दूसरो के न पहचान सकने पर भी स्वयं मानो जाली सिक्के को विलकुल अलग खड़ा और पुकार-पुकार कर अपना जालीपन घोषित करता हुआ समझता रहता है, उसी तरह मूल अनुभूति से सम्बद्ध शब्दों को छोड़ कर बाकी शब्द मुझे पुकार-पुकार कर कहते जान पड़ते थे कि ‘देखो, देखो, यह कितना बड़ा धोखा कवि कर रहा है—हम वगुलों को रँगकर इन हंसों के साथ बिठा रहा है !’

दक्षिण के एक कवि के बारे में किंवदन्ती है कि उस की मृत्यु के बाद उस के अधूरे काव्य की पूर्ति करने कालिदास बैठे थे तो उन्हें स्वप्न में दर्शन दे कर सरस्वती ने टोका था . ‘मेरे वरद पुत्र के सोने के तार से बुने हुए पट में तू अपने कच्चे सूत का धागा मत मिला !’ और इस से अप्र-

तिभ हो कर कालिदास ने अधूरा काव्य अधूरा ही छोड़ दिया था । लेकिन वह तो दो कवियों की प्रतिस्पर्धा की बात थी, यहाँ तो 'स्वर्ण-पट' भी उसी का था जिस का कि कच्चा सूत !

जो हो । वह अनिप्यन्त अनुभूति, और उस के साथ-साथ अपूर्ण कृतित्व की कसक वर्षों तक बनी रही । मेरी कापी में लिखे हुए ये कुछ शब्द मेरे नाथ-साथ कई देग घूम आये और कई वर्षों का व्यवधान पार कर आये । न उन की ललकार कम हुई, न उन के आह्वान का कोई सन्तोषजनक उत्तर मैं दे सका । कहूँ कि मेरी काव्य-शिक्षा पूरी नहीं हुई, यह पहचान कर मेरी काव्य-गुर्वी गौरैया ने मेरा पीछा नहीं छोड़ा और मुझे बार-बार मेरी अधूरी तपस्या का उलाहना देती रही ।

सन् '५७ की गर्मियों में जापान जाने का सुयोग हुआ । जापानी साहित्य थोड़ा-बहुत पहले भी पढ़ा था और यूरोपीय काव्य और चित्रकला पर जापानी काव्य और चित्रकला के प्रभाव की बात भी मेरी अनजानी नहीं थी । लेकिन तब से लगातार कुछ महीनों तक बहुस-सा जापानी साहित्य पढ़ता रहा । विशेषतया जाड़ों में जापान के सुन्दर प्राकृतिक स्थलों में अकेले घूमते या रहते हुए जापानी काव्य में गहरे उतरने का पर्याप्त अवसर मिला । इतना ही नहीं, जापान की विशेष साधना-पद्धति (जैन, ध्यान) के सिद्धान्तों से भी परिचय हुआ और धीरे-धीरे यह देखने लगा कि किस प्रकार इस विशेष दर्शन ने जापानी कविता को ही नहीं, बल्कि कुछ वर्ष पहले तक के समूचे जापानी जीवन को कितना प्रभावित कर रखा था ।

मेरी कापी की वह अधूरी कविता अब भी मेरे साथ थी । मैं जब-तब जापानी लघु मुक्तक 'हाइकू' के संग्रह उठा कर पढ़ता और कुछ-एक मुक्तक पढ़ने के बाद आप्यायित भाव से पुस्तक एक ओर रख कर वैठा सोचता रहता... कभी-कभी अपनी कापी उठा कर उस के पन्ने उलटता और गौरैया चिड़िया वाली कविता पर आ कर रुक जाता...

जैन साधना-पद्धति का एक अंग है 'कोआन्' अथवा पहेली । यद्यपि इसे पहेली कहना पर्याप्त नहीं है क्योंकि इस का कोई एक बँधा हुआ उत्तर नहीं होता, हर साधक उस के लिए अपना विशिष्ट उत्तर पाता है । पहेलियों का उद्देश्य ही साधक को बँधे-बँधाये उत्तर के पूर्वग्रह से मुक्त करना होता है । यद्यपि पूर्वग्रह से मुक्त करने के लिए गुरु आवश्यक होता है, तथापि गुरु स्वयं एक पूर्वग्रह है और साधक को गुरु से कुछ पाने की अपेक्षा से

भी मुक्त होना होता है...साधक के भीतर यथासमय कभी एक उन्मेष ('सातोरी') होता है, और तीखे शुभ्र प्रकाश में वह पा लेता है पहेली का उत्तर—अभूतपूर्व, अद्वितीय और एक-मात्र असम्पृक्त उत्तर, जो इतना निःसंग है कि स्वयं पहेली से भी कोई सम्बन्ध नहीं रखता—गुरु से या परम्परा से सम्बन्ध की बात तो दूर !

इन सब बातों का सन्दर्भ देने में खतरा है यह मैं जानता हूँ । किसी विशेष साधना-पद्धति का मेरा कोई दावा नहीं है—न किसी विशेष उन्मेष अथवा उपलब्धि की बात मुझे कहनी है । जैन के इतिहास और जापानी काव्य पर जैन विचार-पद्धति के प्रभाव का इतिहास कही पृष्ठभूमि में ही रहा । मुझे उस का लाभ हुआ तो यही कि काव्य-सम्बन्धी बहुत से पूर्वग्रह मुझ से भरते रहे, उन की धुन्ध से अवरुद्ध मेरी दृष्टि मेरे अनजाने ही स्पष्ट होती रही ।

अनन्तर जापान से लौट आया । कई जापानी कविताओं का अनुवाद किया था; उन्हें क्रम-वद्ध कर के रख दिया और दूसरे देशों के साहित्यों की ओर प्रवृत्त हुआ ।

फिर एक दिन अचानक अपनी कापी उठायी और गौरैया चिड़िया वाली पक्तियों को मूल रूप में एक नये पृष्ठ पर लिखा; ऊपर शीर्षक दे दिया 'चिड़िया की कहानी' । फिर एक बार शीर्षक-युक्त पक्तियों को देखा और सहसा पहचान लिया कि यह कविता है—कि इतनी ही कविता है और मैं जो कुछ उस में जोड़ने का मोह कर रहा था वह अधिक से अधिक व्याख्या हो सकता था—नहीं तो वह भी नहीं, निरा कूड़ा ही रह जाता ।

मेरे मन के भीतर जो चिड़िया वर्षों से उड़ती-उड़ती भी उड़ नहीं पायी थी और पत्ती को वर्षों से काँपता ही छोड़ गयी थी, उस दिन सहसा उड़ गयी । काँपती हुई पत्ती थिर हो गयी ।

मैं मानता हूँ कि उस दिन अपने काव्य-शिक्षण का एक सोपान मैं पार कर गया । आप इसे मानें या न मानें, आपको पूरा अधिकार है । गौरैया चिड़िया मेरी गुरु थी, आप को वैसा गुरु न मिला हो तो उस में मेरा क्या दोष है ? मिला भी होता तो इस सम्प्रदाय के गुरु की शिक्षा किन्हीं दो शिष्यों के लिए कभी एक-सी नहीं होती—क्या जाने उसी पत्ती से उड़ती हुई वही चिड़िया आप को क्या सिखा जाती ! किन्तु मेरी एक यात्रा पूरी हुई, इस के लिए मैं गुरु-स्थानीया गौरैया को प्रणाम करता हूँ ।

सन्दर्भ : आख्यान

शेखर से साक्षात्कार

कुछ लोगो को अपनी चर्चा बहुत अच्छी लगती है, कुछ लोगो को बहुत बुरी; मुझे जरा भी सन्देह नहीं है कि मैं दूसरी कोटि में हूँ। मेरे एक मित्र कहते हैं कि परनिन्दा के बराबर कोई सुख दूसरा है तो आत्म-प्रशंसा का सुख है; मैं दोनों में ही रस नहीं ले पाता यह मेरा दुर्भाग्य भी हो सकता है। पर जहाँ अपनी चर्चा करना और सुनना दोनों ही मुझे अप्रीति-कर है, वहाँ अपनी रचना की चर्चा के बारे में मेरा भाव दोस्त है इसे अस्वीकार करना झूठ होगा। अपनी किसी रचना की दूसरो द्वारा की गयी चर्चा अच्छी ही लगती है, भले ही वह—जैसा कि मेरा अनुभव प्रायः रहा है—प्रतिकूल ही हो। स्वयं जब-जब चर्चा करनी पड़ी है मैं ने उसे लेखक की हैसियत से अपनी पराजय ही समझा है, क्योंकि जो लिखा, उस के बाहर उस के बारे में कुछ लिखने-कहने की जरूरत क्यों पड़े ? और मेरा समकालिक पाठक या आलोचक उसे ठीक न भी समझे तो भी मैं यह क्यों मानूँ कि उसे समझाना मेरा काम है ? मैं क्या अध्यापक हूँ—मेरा उद्दिष्ट छात्र है या कि सहृदय है; मेरी रचना कृति है या कि पाठ्य-पुस्तक ? यह मान कर भी, कि आज के अस्सी प्रतिशत समीक्षक कर्तव्य-भ्रष्ट भी हैं और परम्परा-च्युत भी, मैं यह नहीं मान पाता कि इस लिए उन का काम मुझे करना चाहिए—कम से कम अपनी कृतियों के बारे में। इस लिए पहले ही साफ कहूँ कि 'शेखर' की चर्चा का यह अवसर मेरे

लिए प्रीतिकर नहीं है ।

फिर क्यों उस की चर्चा करता हूँ ? केवल इस लिए कि इतने वर्षों के अन्तराल के पार, 'शेखर' के असली रूप के बारे में—और कदाचित् उस के लेखक के असली रूप के बारे में—मेरे मन में कुछ कौतूहल हो आया है । 'शेखर' का पहला भाग बीस वर्ष पहले लिखा गया, दूसरा भी कोई तेरह वर्ष पहले, इस बीच क्या वह या उस का लेखक बदल नहीं गये होंगे ? तीसरे भाग के प्रकाशन से पहले ऐसी जिज्ञासा मन में आना स्वाभाविक ही है, और उसी में आज इस अवसर का औचित्य उत्सृत होता है ।

शेखर : उपन्यास 'शेखर' नहीं; पात्र शेखर—उपन्यास में निरन्तर छटपटाने वाला जीवन्त व्यक्ति शेखर : मान लीजिए कि राह-चलते आज कही उस की मेरी मुठ-भेड़ हो जाए—तब ?

वह लीजिए—वह रहा शेखर : कुछ बिखरे वाल, व्यस्त अन्तर्मुखी मुद्रा, झुकी ओखें पर वेचैन ललकारते कदम—“क्यों जी, कहाँ रहे तुम इतने वरम—क्या करते रहे ?”

“जी—मैं ने आप को पहचाना नहीं ।”

“हाँ—बेटा, क्यों पहचानोगे तुम ! तुम क्रान्तिकारी प्रसिद्ध हो । बहुत से लोग तुम्हें निरा अहवादी कहते हैं, और तुम्हारे क्रान्तिवाद को निरा ध्वसवाद—फिर भी तुम्हें असाधारण तो सब मानते हैं चाहे गाली के रूप में ही । 'वदनाम होंगे तो क्या नाम न होगा ?' और मैं—मैं गालियाँ तो तुम से कम नहीं खाता रहा, पर आज जो नयी गाली मुझे मिलती है वह यह कि प्रतिक्रियावादी हूँ—'प्रतिगामी शक्तियाँ' हूँ—बहु-वचन का प्रयोग अपने को बढ़ाने के लिए नहीं, इस लिए कर कहा हूँ कि बहुत-सी बुराइयों में से एक होने के अभियोग को सही-सही कह सकूँ । आज तुम मुझे क्यों पहचानोगे ! पर एक बात मेरी भी सुनोगे ?”

“जी हाँ, कहिए ।”

“वह यह कि अगर मैं आज तुम्हारे लिए अजनबी हूँ, तो तुम मेरे लिए विनोदास्पद हो । नहीं, ऐसे अभिजात ढंग से यह कहने की कोई जरूरत नहीं है कि 'जी, मेरा अहोभाग्य' । मैं चिढ़ाने के लिए नहीं कह रहा हूँ, मैं इस लिए कह रहा हूँ कि मुझ से अजनबी हो कर भी तुम मेरे साथ के ऐतिहासिक बन्धन से अलग नहीं हो सकते । और जब ऐसा है तो क्यों नहीं हमें फिर एक दूसरे से नया परिचय पा ले—हमारे बीच में

बाहर का कोई व्यवधान क्यों रहे ? इस लिए तुम्हें मेरी बात सुननी होगी—और गैर की बात मान कर नहीं, अपने एक अभिन्न सम्बन्धी की बात मान कर सुननी होगी ।”

“शायद यह लाचारी तो मेरे साथ है । पात्र एक बार गढ़ा जा कर स्वतन्त्र अस्तित्व तो पा लेता है, पर स्वतन्त्र का अर्थ असम्पृक्त तो गायद नहीं है । मुझे आप की बात सुननी ही होगी ।”

“धन्यवाद, शेखर । पर मैं यही कहना चाहता हूँ कि तुम नहीं, मैं आज असम्पृक्त हो गया हूँ । यह मेरी शेखी नहीं है, फिर भी चाहता हूँ कि उस बात को तुम पहचानो । तुम स्वतन्त्र हो, पर साथ ही इतिहास ने तुम्हें बाँध भी दिया है, तुम जो हो उस से इतर नहीं हो सकते, तुम्हें विकास की स्वतन्त्रता आज नहीं है । पर मैं—मैं राह पर हूँ । मैं बढ़ता और बदलता हूँ—अपने राग-विराग से मुक्त होता हूँ—यानी राग-विराग के एक पुज से मुक्त होता हूँ, दूसरे से सग्रथित, नये सम्पर्कों में पड़ कर पुरानो से असम्पृक्त होता हूँ । और तुम—तुम आज मेरे हो कर भी मेरे नहीं हो । पराये कभी नहीं हो सकोगे, पर मेरे भी नहीं हो—और तुम्हारी ये सब उतावली परिवर्तनेच्छाएँ मुझे आज बड़ी रोचक लगती हैं पर साथ उट्टेलित नहीं कर सकती ।”

“आप बदल सकते हैं, अज्ञेयजी, लेकिन ऐसा क्यों, कि मेरा विकास रुद्ध हो गया ? क्या केवल इस लिए कि आपने एक बार मुझे लिख डाला ? रचना केवल अभिव्यक्ति नहीं है, वह सम्प्रेषण है । तब मैं केवल आप का अपेक्ष्य नहीं हूँ; प्रत्येक पाठक, प्रत्येक सहृदय मेरे रूप को बदलता है । क्योंकि मैं केवल वह नहीं हूँ जो आपने बना दिया : मेरा हर पाठक हर बार मुझे बनाता है । मैं तट-वासी नहीं, मैं सेतु-वासी हूँ—और हर साहित्यिक चरित्र ऐसा ही सेतु-वासी है । आप क्या कहना चाहते हैं कि एक सेतु की मेहराब उठा कर चाहे जिस नदी पर रख दी जाये वही रहेगी ?”

“गावाग, शेखर ! देखता हूँ कि तुम से आरम्भ कर के मैं जिस अलगाव के पथ पर चला उसी पर तुम भी चले हो : तुम भी अपने से असम्पृक्त हो ।”

“यह तो आप की कृपा है । मैं केवल यह कहना चाहता हूँ कि लेखक को यह न भूलना चाहिए कि वह जो असम्पृक्त हो सकता है तो अपने पात्र के ही कारण । एक तटस्थता वह है जिस को पहुँच कर लेखक कृतिकार

वनता है, दूसरी वह है जो उसे पात्र को रचने के बाद मिलती है। आपने जो लिखा, उस में भोक्ता से द्रष्टा की स्थिति आपने कैसे पायी इसके बारे में आपने अपनी भूमिका में लिखा है। यह आरोप तो मैं आप पर कैसे लगाऊँ कि सच्ची तटस्थता आपने तब तक नहीं पायी थी—पर क्या यह नहीं कह सकता कि मुझे रच कर, मेरे माध्यम से अपना सचित कुछ बिखेर कर ही आप वास्तव में तटस्थ हो सके ?”

“शेखर, तुम्हारी बात आज मैं खूब समझता हूँ। और जो आरोप तुम नहीं लगाते, वह मैं स्वयं लगा सकता हूँ—कि ‘शेखर’ पुस्तक में वह सच्ची असम्पृक्त अवस्था नहीं है जिसे मैं उद्दिष्ट मानता हूँ। इस हद तक मैं ने तुम्हारे साथ अन्याय किया है कि तुम्हें सीढ़ी बना कर मैं मुक्त हुआ हूँ—लेकिन मुझे कहने दो कि इतना मुक्त मैं आज हूँ कि इसे स्वीकार कर सकूँ। दर्द की बात मैं ने तुम्हारी भूमिका में लिखी है। दर्द का मूल्य आज भी मेरे निकट कम नहीं है, पर तटस्थता का आज एक नया अर्थ मैं जानता हूँ। साहित्यकार समाज को बदलता है—यानी वह उस का अनिवार्य कर्तव्य और ध्येय है, लेखक अनिवार्यतः सामाजिक क्रान्तिकारी हैं, इस किशोर मोह से मैं ने छुटकारा पा लिया है। लेखक सिवा अपने के कुछ को नहीं बदलता, सिवा कला की समस्या के कोई समस्या हल नहीं करता। उस में कोई समाज-परिवर्तनकारी शक्ति आती है, या उस की कृतियों का कोई ऐसा प्रभाव होता है, तो इसी लिए कि वह केवल अपने को बदलने के शुद्ध आग्रह के कारण व्यक्ति को एक अभ्रष्ट सामाजिक मूल्य या प्रतिमान के रूप में प्रतिष्ठित करता है और समाज में मूल्य की प्रतिष्ठा ही उस का सच्चा सामाजिक कर्म है। जिस समाज में ऐसे मूल्यों की प्रतिष्ठा नहीं है, वह प्रगतिवान् नहीं हो सकता क्योंकि वह गतिवान् ही नहीं है, उस की जड़ता का ताभ उठा कर जो शक्तियाँ अपने को प्रतिष्ठित करती हैं वे सामाजिक उन्नति की शक्तियाँ नहीं हैं, और जो कुछ भी हों।”

“अज्ञेयजी, आप एक बात भूल गये हैं। बल्कि दो बातें। एक तो यह कि मैं जो भी होऊँ, आपने तो अभी ‘शेखर’ पूरा नहीं किया है, इस लिए पाठक की बात तो दूर, अभी आप स्वयं भी मुझे बदल सकते हैं। दूसरी यह कि आगे आप नया कुछ न भी करें, तो क्या आप जो नयी बात कहना चाहते हैं उस के भी अकुर आपने मुझ में ही नहीं पहचानवा दिये हैं ? शेखर के अधूरे चरित्र में भी क्या यह संकेत नहीं कि क्रान्ति को कम-से-कम साहित्य की देन यही हो सकती है कि वह व्यक्ति-चरित्र को पुष्टतर

वनाने मे योग दे? और—अपनी कमजोरी और आप के उद्देश्य स्वीकार करता हुआ कहूँ कि क्या मेरी—शेखर की असफलताएँ भी अन्ततोगत्वा व्यक्ति शेखर की न्यूनताओं के कारण ही नहीं है ?”

“हाँ, शेखर, यह तो है। तुम्हारे बारे में नयी दृष्टि भी मुझे तुम से ही मिली है। और ‘शेखर’ के तीसरे भाग मे जो कुछ है—”

“क्षमा कीजिए—वह तीसरा भाग क्या लिख गया है ? छपा तो नहीं है—?”

“हाँ, लिख गया है, पर लिखा जा कर ही अकारथ भी हो गया है, क्योंकि अलग हो कर जिसे लिख पाया, लिख डाल कर उस से और अलग हो गया—और यह अलगाव अब इतना अधिक हो गया है कि पुस्तक को छापने देते संकोच होता है। तभी का तभी छप जाता तो एक बात थी, अब—अब दूसरी बात है। तुम्ही ने कहा कि रचना अभिव्यक्ति-भर नहीं है, सम्प्रेषण है—और आज जब मुझे लगता है कि पहले की अभिव्यक्ति अधूरी है—यानी आज की दृष्टि से अभिव्यक्ति नहीं है, तो सहृदय समाज के सामने मैं क्या प्रकाशित करूँ—सम्प्रेषण किस का करूँ ? यही आज की मेरी समस्या है—मेरी कला की समस्या।”

“जिसे केवल आप ही हल कर सकते हैं, अज्ञेयजी; मैं उस मे योग नहीं दे सकता—मैं तो समस्या का एक उपकरण हूँ।”

“नही, शेखर; तुम समाधान के भी उपकरण हो। तुम्हारे ही द्वारा मैं फिर अपने को पहचानूँगा। तीसरा भाग मैं दोबारा लिख रहा हूँ, और मेरा विश्वास है कि उस के बाद तुम और मैं—बीस और दस वर्ष पहले तुम और आज के या कि कल के तुम, और तब का, अब का, भविष्य का मैं—नये मिरे से एक दूसरे को पहचानेंगे।”

“तो फिर मैं आप को न पहचान कर क्या अनुचित कर रहा था?”

“नही, शेखर। रचना मे ही मुझे नया संघटन, नया इटिग्रेशन मिलेगा—और रचना की इस के सिवा दूसरी समस्या नहीं है कि उस के द्वारा रचना-रचयिता दोनों का संघटन हो।”

“मैं तो अभी आप को फिर से पहचानने लगा—क्योंकि अपने को जोखिम मे डालने को मेरी पहचानी हुई प्रवृत्ति आप में ज्यों-की-त्यों है।”

“लेकिन मेरा विनोद ? मैं कहूँ कि तुम अब भी मेरे विनोद की वस्तु हो तो बुरा तो न मानोगे ?”

“बुरा मानने की क्या बात है ? हर ईश्वर अपनी सृष्टि को देख कर हँसता है, पर कौन उस से अपने को काट लेता है ? आप ने मुझे नास्तिक बनाया था या नहीं, यह तो नहीं जानता—पर समझता हूँ कि ईश्वर भी सृष्टियों द्वारा अपना संघटन करता रहता है।”

“शेखर, आस्तिकता का प्रश्न क्यों उठाते हो जब कि वह तुरत ही जाड्य का, एक स्थितिशीलता का आग्रह बन जाता है ? हम आस्था-सम्पन्न रहें, इतना क्या तुम्हारे लिए भी काफी नहीं है ?”

‘शेखर’ : एक प्रश्नोत्तरी

“शेखर के विषय में मुझे कुछ बातें आप से पूछनी हैं।”

—“जरूर पूछिए,—मेरा अहोभाग्य !”

“शेखर की वातृभाषा अँगरेज़ी बना कर क्या आपने पाठकों के लिए उस की मनोवृत्ति को समझना कठिन नहीं कर दिया है ?”

—“मैं तो समझता हूँ कि आसान कर दिया है—क्योंकि पढ़नेवाले स्वयं उसी कोटि के हैं। हिन्दी के उपन्यास पढ़नेवाले अधिकतर विदेशी उपन्यास साहित्य से परिचित होते हैं। सब तो नहीं होते, लेकिन जो केवल हिन्दी से परिचित हैं वे अधिकतर अब भी उपन्यास को घटिया साहित्य मानते हैं और जब ‘शेखर’ लिखा गया था तब तो साहित्य ही नहीं मानते थे।

“और फिर यह भी सोचिए कि शेखर हैं कौन ? जिस वर्ग का प्रतीक पुरुष वह है, वह क्या सचमुच अँगरेज़ी पर पला नहीं था ? और इस लिए सच्चे चित्रण के लिए अँगरेज़ी के प्रभाव को स्वीकार करना अनिवार्य नहीं है ?”

“शेखर के निर्माण के समय क्या किसी विदेशी उपन्यास का कोई पात्र आप के सामने था ?”

—“सामने था यह कहना गलत होगा। पर परोक्ष भी नहीं था यह दावा मैं कैसे कर सकता हूँ ? यही कह सकता हूँ कि किसी पात्र का भारतीय प्रतिरूप बनाने की मैंने कोई कोशिश नहीं की; न यही भावना मन में थी कि किसी प्रसिद्ध पात्र जैसा पात्र, उस से अधिक सफलता से

१ दिल्ली रेडियो की प्रेरणा से श्री बनारसीदाम चतुर्वेदी ने ‘शेखर’ के मन्वन्ध में एक प्रश्नावली तैयार की थी जिस के उत्तर लेखक ने दिये थे। मूल प्रश्नावली अँगरेज़ी-हिन्दी मिश्र भाषा में थी, किन्तु प्रश्नों का प्रस्तुत रूप प्रश्नकर्ता द्वारा अनु-मोदित है।

चित्रित करके दिखाऊँ—‘नहले पर दहला’ लगाने वाली जो मनोवृत्ति होती है। यो साहित्य पढता हूँ तो उस से प्रेरणा भी मिलती ही है : जब हम किसी कलाकार की प्रतिभा के सामने झुकते हैं तो उस में से स्वयं भी कला के प्रति निष्ठावान् होने की कर्तव्य-प्रेरणा पाते हैं। ‘ज्याँ क्रिस्तोफ़’ के अनवरत आत्म-शोध और आत्म-साक्षात्कार का जो चित्र रोलॉ ने प्रस्तुत किया है, उस से मुझे अवश्य प्रेरणा मिली : लेकिन न तो ‘शेखर’ उपन्यास ‘ज्याँ क्रिस्तोफ़’ जैसा उपन्यास है, न शेखर पात्र वैसा पात्र है। समानता इतनी ही है कि जैसे ‘क्रिस्तोफ़’ में लेखक एक आत्मान्वेपी के पीछे उस का चित्र खींचता चला है, वैसे ही मैं एक दूसरे आत्मान्वेपी के पीछे चला हूँ। ‘क्रिस्तोफ़’ में सर्वत्र उपन्यासकार अन्य-पुरुष में लिख रहा है, शेखर का रूप उत्तम-पुरुष में लिखी गयी आत्मकथा का है—लेकिन यह तो तन्त्र यानी टेकनीक की बात है।”

“मैं तो तुर्गेनेव के वाजारोव की बात सोच रहा था।”

—“तुर्गेनेव का मैं बड़ा प्रशंसक हूँ, और मानता हूँ कि वाजारोव का चरित्र उपन्यास-साहित्य की एक विभूति है। लेकिन शेखर पर वाजारोव का प्रभाव मैं समझता हूँ बिल्कुल नहीं है। वाजारोव रूसी निहिलिज्म की देन है। तुर्गेनेव निहिलिस्ट नहीं था लेकिन उस ने युग की प्रवृत्तियों को पहचाना और विश्लेषण कर के इस प्रवृत्ति का चरम रूप सम्मुख रख दिया। मैं भी आतंकवादी दल से सम्बद्ध रह कर भी ‘कनर्विस्ट’ आतंकवादी नहीं रहा, पर मुझे इस में बड़ी दिलचस्पी रही कि आतंकवादी का मन कैसे बनता है। ‘शेखर’ की रचना इसी से आरम्भ हुई। मुझे वाजारोव की जरूरत नहीं थी, क्योंकि मुझे प्रत्यक्ष अनुभव प्राप्य था। साथ ही यह प्रश्न भी मेरे सामने था, कि आतंकवादी बनता कैसे है, यही भर जानना काफी नहीं है : अगर मुझे आतंकवाद का दर्शन अपर्याप्त मालूम होता है तो उस से आगे भी बढ़ कर देखना होगा। और फिर यह भी संकेत देना होगा कि आतंकवादी के भीतर भी, उस वाद के प्रति असन्तोष उसे प्रेरणा और शक्ति दे सकता है कि उस से आगे निकल जाये। वाजारोव नियतिवादी है। यह तुर्गेनेव का दोष नहीं, उस की सत्यनिष्ठा है—तत्कालीन निहिलिस्ट इस से आगे नहीं देखता था। शेखर नियतिवादी नहीं है। इस का श्रेय मैं नहीं लेता, मानव में मेरी आस्था अधिक है तो इस का कारण भौतिक दर्शन का तब से आज तक का विकास भी है।”

“शेखर और वाजारोव दोनों में समान रूप से माता-पिता के प्रति

अवज्ञा का भाव है।”

“हाँ, एक हृद तक है। वह पीढ़ियों के परस्पर सम्बन्ध का सूचक है। बिना ऐसे सम्बन्ध के आतंकवादी हो नहीं सकता। आस्तिकता और आस्था, नास्तिकता और अनास्था, दोनों की जड़ में पितरो और सन्तान के रागात्मक सम्बन्ध होते हैं, और आधुनिक मनोविज्ञान इन का अन्वेषण करता है।”

“जब तक किसी पात्र का अन्त न हो जाये, तब तक उस के चरित्र का पूरा चित्र सामने नहीं आता। आप के सामने क्या शेखर का ऐसा सम्पूर्ण चित्र है?”

“है तो। उस की चर्चा मैं स्वयं नहीं करता क्योंकि जब तक मेरी बात को पाठक अपने लिए न जाँच सके तब तक वह एक प्रकार का आरोप ही होगा। ‘शेखर’ के तीसरे भाग में चित्र पूरा हो जाता है, पर वह अभी प्रकाशित नहीं हुआ है। आप पूछते हैं, तो कहूँ कि अन्त तक उस की शिक्षा (मेरी दृष्टि में) पूरी हो जाती है : वह हिंसावाद से आगे बढ़ जाता है। मैं समझता हूँ कि वह मरता है तो एक स्वतन्त्र और सम्पूर्ण मानव बन कर। यो उसे फाँसी होती है—ऐसे अपराध के लिए जो उस ने नहीं किया है। आप चाहे तो इस में भी बाज़ारोव से समानता देख सकते हैं—पर मेरे निकट यह निष्पत्ति न तो नियतिवादी है और न निरा सिनिसिज्म : मानव-जीवन के प्रति उपेक्षा का भाव मुझ में विलकुल नहीं है, उसे मैं नगण्य नहीं मानता।”

“शेखर का यह अन्त विचारोत्तेजक और स्फूर्तिप्रद हो सकता है। लेकिन क्या वह उतना ही गानदार है जिनता ‘शेखर’ में रामजी का, जिस की फाँसी शेखर देखता है?”

—“रामजी और मदनसिंह—‘शेखर’ के ये दो विशेष पात्र हैं : दोनों में एक ऋजुता है, जीवन के प्रति एक भव्य स्वीकार का भाव। लेकिन उस स्वीकार के पीछे जाइये तो दोनों में मौलिक अन्तर है। रामजी का स्वीकार सहज आस्था का स्वीकार है। उस के कुछ सहज नैतिक मूल्य या प्रतिमान हैं, जिन के सहारे वह चलता है : उस की शालीनता उस की आस्था का प्रतिबिम्ब है। मदनसिंह की ऋजुता उतनी सहज नहीं है। वह दुःख से मँज कर बना हुआ व्यक्ति है, उस को जो दृष्टि मिली है वह बहुत अन्धकार में टोहने के बाद मिली है। मदनसिंह की शालीनता विनय का, ‘ह्यू मिलिट्री’ का—प्रतिबिम्ब है। एक तीसरा पात्र

मोहसिन है : उस मे भी ऋजुता है : वह उस के फक्कड़पन का प्रतिबिम्ब है।

“शेखर की यात्रा इन तीनों से कठिन है। टेकनीक की दृष्टि से ये तीनों उस के अन्तःसंघर्ष को और स्फुट करने का काम करते हैं। मेरा विश्वास है कि अन्त मे ऋजुता उस मे भी आती है : और वह शालीनता स्वातन्त्र्य का प्रतिबिम्ब है। शेखर की खोज अन्ततोगत्वा स्वातन्त्र्य की खोज है—या हो, ऐसा उस के लेखक का प्रयत्न रहा।”

‘शेखर’ का जीवन-दर्शन क्या है, क्या आप संक्षेप मे बताने की कृपा करेंगे ?”

—“वाह-वाह ! अगर संक्षेप मे बताना तो विस्तार से क्यों लिखता ? कला मितव्ययिता का दूसरा नाम है : जो कुछ भी कहा जाये वह संक्षिप्ततम कलारूप मे कहा जाये यही कलाकार का उद्देश्य होता है। यों सूत्र आप चाहे तो कह दूंगा ‘स्वातन्त्र्य की खोज’—फिर आप सूत्र की व्याख्या चाहेंगे और मैं कहूंगा कि वही तो ‘शेखर’ है।”

“शेखर के चरित्र मे कई ऐसे अवसर आये हैं जब उस का भारतीय नीति-शास्त्र की दृष्टि से खलन होता है। उस का क्या प्रभाव पाठक-पाठिकाओं पर पड़ेगा, यह भी आपने सोचा है ?”

—“उत्तर देने से पहले स्वयं आप से एक प्रश्न पूछूं ? आप नीति-शास्त्र और नीति मे—या नीति मे और नैतिकता मे—कोई भेद करते हैं ?”

“इस मे आप का क्या अभिप्राय है मैं नहीं समझा।”

—“वह यह कि अगर नीतिशास्त्र से—युगीन नैतिकता से—जरा भी इधर-उधर नहीं हटना है तब तो नैतिक संघर्ष का चित्रण ही नहीं किया जा सकता। और प्रचलित नैतिकता का समर्थन-भर करने के लिए कला की साधना, कम-से-कम मुझे तो व्यर्थ मालूम होती है—और मेरा विश्वास है किसी भी कला-साधक को व्यर्थ मालूम होगी। क्योंकि कला को नैतिकता के प्रचलित रूप से कोई लगाव नहीं है—उसे तो नैतिकता के बुनियादी स्रोतों से मतलब है।

“और इतना ही नहीं, हमारे युग मे यह और भी महत्वपूर्ण बात हो गयी, क्योंकि—आप स्वयं मानेंगे—नैतिक रूढ़ियाँ जिस तेजी से इस युग मे टूटी वह बहुत दिनों से नहीं देखी गयी होगी। जब नैतिकता के पुराने आधार नहीं रहते—तब मानव कैसे नैतिक बना रह सकता है, या रह सके—यह प्रश्न तो कुछ ऐसा है कि कलाकार को ललकारे।”

“खैर। मेरा प्रश्न तो अभी ज्यों-का त्यों है।”

—“अब उस का उत्तर सरल है—वल्कि एक तरह से मैं दे चुका : शेखर की स्वातन्त्र्य की खोज, टूटती हुई नैतिक रूढ़ियों के बीच नीति के मूल-स्रोत की खोज है । कह लीजिए कि समाज की खोखली सिद्ध हो जाने वाली मान्यताओं के बदले व्यक्ति की दृढतर मान्यताओं की प्रतिष्ठा करने की कोशिश है । मैं मानता हूँ कि चरम आवश्यकता के, चरम दबाव के, निर्णय करने की चरम अनिवार्यता के क्षण में हर व्यक्ति अकेला होता है : और उस अकेलेपन में वह क्या करता है इसी में उस के आत्मिक धातु की कसौटी है ।”

“यह तो घोर व्यक्तिवादी दृष्टिकोण है ।”

—“एक अराजकतावादी के मुँह से इस आलोचना को मैं निन्दा तो नहीं मान सकता !”

“लेकिन पाठक पर प्रभाव की बात तो रह जाती है । हर कोई अपने को ही प्रमाण मानने लगेगा तो समाज कैसे बना रहेगा ?”

“ऐसा खतरा विलकुल नहीं है, यह तो मैं नहीं कह सकता । लेकिन कोई भी बड़ा परिवर्तन लाने के लिए जोखिम तो उठाना पड़ता है । और यह जरूरी है कि हर पाठक—हर व्यक्ति—समझे कि उसे नैतिक आचरण करना है तो इस लिए नहीं कि वैसी रूढ़ि है, वल्कि इस लिए कि उस में वैसी अन्तःप्रेरणा है । समाज में ऐसे बहुत से लोग होते हैं जो नैतिक मूल्य में विश्वास नहीं करते पर उस के विरुद्ध आचरण भी नहीं करते—चाहे लोक-भय से, चाहे सुविधा की कमी से, चाहे प्रेरणा ही की कमी से सही । फिर ऐसे भी हैं कि मूल्यों को मानते तो हैं पर आचरण उन के विरुद्ध करते हैं—चाहे दुर्बलता के कारण, चाहे और किसी कारण । ये दोनों प्रवृत्तियाँ गलत हैं, और समाज के सही निर्माण में योग नहीं देती । इन से यह कही अच्छा है कि कर्म और विश्वास में सामंजस्य लाने के लिए नैतिक व्यवस्था को खतरे में पड़ने दिया जाये । वह कुल मिला कर व्यक्ति के लिए ही नहीं, समाज के लिए भी श्रेयस्कर है । समाज की नैतिक या आचरण-सम्बन्धी मान्यताएँ उस की इकाइयों की मान्यताओं की औमत होती हैं, इस लिए उस औसत के स्तर को जो भी ऊँचा उठाता है पूरे समाज को उठाता है । मान्यता और कर्म का अविरोध स्वयं एक बड़ा आदर्श है—नैतिक मूल्य है । यही ईमानदारी है । सामाजिक रूढ़ि से ऊँचे आत्मा की प्रतिष्ठा से कैसे किसी पाठक का अहित हो सकता है मैं नहीं समझता । आप पूछते हैं कि आदमी अपने को ही प्रमाण मानने लगेगा

तो समाज कैसे बना रहेगा ? इस में एक तो यह ध्वनि है कि समाज जो मानता है और व्यक्ति जो मानता है उस में अनिवार्यतया विरोध है—ऐसा ही हो, तो आप ही बताइये, किसी के भी किसी को भी प्रमाण मानने से भी, कोई भी कैसे बना रहेगा ?

“लेकिन इसे छोड़ें भी, तो प्रश्न यह रहता है कि व्यक्ति को जो सत्य दीखता है, उसे अनदेखा कर के वह जो उसे झूठ दीखता है उसे मानता चले—जो स्थिति कि अपने को प्रमाण न मानने में निहित है—तो इस पर क्या समाज, आप के शब्दों में ‘बना रहेगा’ ? सच्चाई में जोखिम है—पर जोखिम में वचने की गुंजाइश तो है जब कि पाखण्ड निश्चित मरण है—नीरुद्ध, अमोघ सर्वनाश ।”

“आप के इन उत्तरों से मुझे पूर्ण सन्तोष तो नहीं हुआ, पर आप के दृष्टिकोण को सामने रख कर एक बार फिर से ‘शेखर’ को पढ़ने की तीव्र इच्छा अवश्य उत्पन्न हुई है ।”

—“तब तो मैं कृतार्थ हुआ ।”

‘नदी के द्वीप’ : क्यों और किस के लिए

अपनी किसी कृति के बारे में कुछ कहने का आकर्षण कितना खतरनाक है, इस को वे लोग पहचानते होंगे जिन्होंने कवि सम्मेलनों आदि में कवियों को अपनी कविता की व्याख्या करते सुना है। कृतिकार को जो कहना है, जब उस ने कृति में वह कहा ही है, और मानना चाहिए कि यथाशक्य सुन्दर रूप में ही कहा होगा, तब क्यों वह उसे कम सुन्दर ढंग से कहना चाहेगा? एक जवाब यह हो सकता है कि जो कृति में सुन्दर ढंग से कहा गया है, वह व्याख्या में सुबोध ढंग से कहा जायेगा। तो इस जवाब में सुन्दर और सुबोध का जो विरोध मान लिया जाता है, उसे कम से कम मैं तो स्वीकार नहीं करता। सुबोधता भी सौन्दर्य का ही एक अंग है या होना चाहिए। ऐसा जरूर हो सकता है कि वस्तु के अनुकूल रूप-विधान में—और इस अनुकूलता में ही सौन्दर्य है—सुबोधता इस लिए कम हो कि वह वस्तु भी वैसी हो। तब इस दशा में सुबोध बनाने में हम वस्तु से कुछ दूर ही चले जावेंगे। कोई भी वस्तु, कृति में अपने सुन्दरतम और इसलिए सुबोधतम रूप में आनी चाहिए, तभी वह कृति कला-कृति है। अगर वह सुबोधतम होकर भी सहज सुबोध नहीं हुई है, तो यह तभी हो सकता है कि उस स्थिति में वह वस्तु अधिक सुबोध नहीं हो सकती, और अगर ऐसा है तो व्याख्या सुबोध तभी होगी जब वह कृति के सम्पूर्ण को खंडित कर के उसके खंड को ही—या अलग-अलग खंडों को ही देखे।

‘नदी के द्वीप’ में भूमिका नहीं है। इसी लिए नहीं है कि मैंने सीख लिया, उपन्यास में उपन्यासकार को जो कहना है, वह उपन्यास से ही प्राप्य होना चाहिए; न सिर्फ होना चाहिए, उपन्यास से ही हो सकता है, नहीं तो फिर उपन्यासकार ने वह कहा ही नहीं है। मैं क्यों मान लूँ कि मेरा पाठक इतना बुद्धि-सम्पन्न नहीं होगा कि मेरी बात पहचान ले? बल्कि

इतना ही नहीं, यह भी तो सम्भव है कि मैंने जो कहा है, उसे मैं स्वयं दूसरे रूप में उतना ठीक न पहचानूँ, न जानूँ ? स्पष्ट है कि कहानीकार भी इस बात को मानता है कि 'कहानी पर विश्वास करो, कहानीकार पर मत करो' । नहीं तो कहानी क्यों लिखता, बिना कहानी के ही निरी व्याख्या क्यों न लिख डालता ? ऐसे भी लेखक हैं जिन्होंने कृति से बड़ी भूमिकाएँ लिखी हैं—कभी-कभी भूमिकाएँ ही पहले और प्रधान मान कर लिखी हैं, और फिर कृति में केवल भूमिका में प्रतिपादित सिद्धान्तों को उदाहरण कर दिया है । लेकिन ऐसी दशा में भूमिका को ही कृति मानना चाहिए, और तथा-वर्णित कृति को उस की एक अलकृति, एक दृष्टान्त ।

'नदी के द्वीप' व्यक्ति-चरित्र का उपन्यास है । इस से इतर कुछ वह क्यों नहीं है, इस का मैं क्या उत्तर दूँ ? और दूँ ही, तो वह मान्य ही होगा ऐसा कोई आश्वासन तो नहीं है । व्यक्ति अपने सामाजिक सस्कारों का पुत्र भी है, प्रतिविम्ब भी, पुतला भी ; इसी तरह वह अपनी जैविक परम्पराओं का भी प्रतिविम्ब और पुतला है—'जैविक' सामाजिक के विरोध में नहीं, उस से अधिक पुराने और व्यापक और लम्बे सस्कारों को ध्यान में रखते हुए । फिर वह इस दाय पर अपनी छाप भी वैठाता है, क्योंकि जिन परिस्थितियों में वह बनता है उन्हीं को बनाता और बदलता भी चलता है । वह निरा पुतला, निरा जीव नहीं है, वह व्यक्ति है, बुद्धि-विवेक-सम्पन्न व्यक्ति । तो अब हम चाहे तो व्यक्ति को जैसा वह है वही से ले सकते हैं, उस बिन्दु से आरम्भ कर के उस की गति-विधि को देख सकते हैं, या फिर मुख्यतया इसी पर विचार कर सकते हैं कि वह जैसा है वैसा हुआ क्यों ; और वैसा हो कर वह क्या कर रहा है, इसे गौण मान ले सकते हैं । पहले में सामाजिक शक्तियों को निहित मान कर चलते हैं और व्यक्ति-चरित्र ही सामने होता है, दूसरे में व्यक्ति गौण होता है और सामाजिक शक्तियाँ ही प्रधान पात्र हो जाती हैं । जहाँ तक शिल्प-विधान का प्रश्न है, दोनों प्रक्रियाएँ अपना स्थान रखती हैं, दोनों की विशेषताएँ और मर्यादाएँ हैं । और दोनों के अपने-अपने जोखिम भी । सतर्क कलाकार जोखिम से बच कर चल सकता है । शतरंज का खेल देखें, तो राजा-वजीर, हाथी-घोड़े आदि मोहरों को राजा-वजीर, हाथी-घोड़ा ही मान कर खेल का विकास देख सकते हैं, या फिर उन मव की प्रवृत्तियों और मर्यादाओं और चालों को गौण या 'स्थिति-जन्य' कह कर इसी अनु-सन्धान में लग सकते हैं कि क्यों राजा राजा है और प्यादा प्यादा, या

बोडा क्यों ढाई घर की चाल चलता है और हाथी तिरछी; या क्यों प्यादा बड़ कर वजीर तक बनता है, राजा नहीं, और क्यों राजा प्यादा नहीं बनता। या यह भी सोचा जा सकता है कि प्यादे को वजीर मान ले और घोड़े को प्यादा तो खेल कैसा चले? वह भी बड़ा रोचक अनुसन्धान हो सकता है, चाहे यह प्रश्न रह ही जाये कि क्या वह गतरंज फिर भी है?

तो मेरी रुचि व्यक्ति में रही है और है, 'नदी के द्वीप' व्यक्ति-चरित्र का ही उपन्यास है। घटना उस में प्रत्यक्ष और परोक्ष रूप में काफी है, पर घटनाप्रधान उपन्यास वह नहीं है। 'शेखर' की तरह वह परिस्थितियों में विकसित होते हुए एक व्यक्ति का चित्र और उस चित्र के निमित्त से उन परिस्थितियों की आलोचना भी नहीं है। वह व्यक्ति-चरित्र का—चरित्र के उद्घाटन का उपन्यास है। उस में पात्र थोड़े हैं; बल्कि कुल चार ही पात्र हैं। चारों में फिर दो, और दो में फिर एक और भी विशिष्ट प्राधान्य पाता है। 'शेखर' से अन्तर मुख्यतया इस बात में है कि 'शेखर' में व्यक्तित्व का क्रमशः विकास होता है; 'नदी के द्वीप' में व्यक्ति आरम्भ से ही सुगठित चरित्र लेकर आते हैं। हम जो देखते हैं वह अमुक स्थिति में उन का निर्माण या विकास नहीं, उन का उद्घाटन भर है। और चार पात्रों में जो दो प्रधान हैं उन पर यह बात और भी लागू होती है; बाकी दो पात्रों में तो कुछ क्रमिक विकास भी होता है। आप चाहे तो यह भी कह सकते हैं कि 'नदी के द्वीप' चार संवेदनाओं का अध्ययन है। उस में जो विकास है, वह चरित्र का नहीं, संवेदना का ही है।

उपन्यास क्या है या क्या नहीं है, इस को ले कर बहुत बहस हो सकती है, लेकिन उस में लेखक का कोई सम्पूर्ण जीवन-दर्शन नहीं तो जीवन के संबंध में विचार तो प्रकट होते ही हैं। 'नदी के द्वीप' के लेखक के वे विचार क्या हैं? यहाँ कहना होगा कि वे स्पष्ट कम ही कहे गये हैं, लेखक की ओर से तो बिल्कुल नहीं, पात्रों की उक्तियों या कर्मों में सीधे या प्रतीपभाव से ही वे प्रकट होते हैं, और वह भी सम्पूर्ण जीवन के सम्बन्ध में नहीं, उस के पहलुओं के। 'नदी के द्वीप' एक दर्द-भरी प्रेम-कहानी है। दर्द उन का भी जो उपन्यास के पात्र हैं, कुछ उन का भी जो पात्र नहीं हैं। किसी हद तक वह कहानी असाधारण भी है—जैसे कि किसी हद तक पात्र भी असाधारण हैं—सब नहीं तो चार में से तीन के अनुपात से। लेकिन इस हद तक असाधारणता दोष ही होती है, ऐसा मैं

नहीं मान लूंगा। 'नदी के द्वीप' समाज के जीवन का चित्र नहीं है, एक अंग के जीवन का है; पात्र साधारण जन नहीं हैं, एक वर्ग के व्यक्ति हैं और वह वर्ग भी सख्या की दृष्टि से अप्रधान ही है; लेकिन कसौटी मेरी समझ में यह होनी चाहिए कि क्या वह जिस भी वर्ग का चित्रण है, उस का सच्चा चित्र है? क्या उस वर्ग में ऐसे लोग होते हैं, उन का जीवन ऐसा जीवन होता है, संवेदनाएँ ऐसी संवेदनाएँ होती हैं? अगर हाँ, तो उपन्यास सच्चा और प्रामाणिक है, और उस के चरित्र भी वास्तविक और सच्चे हैं; न साधारण टाइप है, न असाधारण प्रतीक है। और मेरा विश्वास है कि 'नदी के द्वीप' उस समाज का, उस के व्यक्तियों के जीवन का जिस का वह चित्र है, सच्चा चित्र है। निःसन्देह उपन्यास के मूल्यांकन में इस से आगे भी जाना होता है, इस प्रश्न का उत्तर खोजना होता है कि लेखक में तटस्थता कितनी है, अमुक वर्ग के संस्कारों से वह कहाँ तक असम्पृक्त रह सका या हो सका है। पर वह बात पात्रों की या वस्तु की असाधारणता से अलग है।

वास्तविकता के इस निर्वाह के साथ 'नदी के द्वीप' में एक आदर्श-परकता भी है। वास्तव और आदर्श में कोई मौलिक विरोध नहीं होता, यह कहना शायद आवश्यक नहीं है। इतना ही है कि जो आदर्श वास्तव की भूमि से नहीं उठता, वह निराधार ही रहता है, उसे पाया नहीं जा सकता, उस की ओर बढ़ा नहीं जा सकता, वह जीवन नहीं देता। तो 'नदी के द्वीप' में क्या आदर्श है? कदाचित् यह मुझे कहने की कोशिश भी नहीं करनी चाहिए, क्योंकि जैसा मैंने आरम्भ में कहा, यही वह क्षेत्र है जहाँ कथाकार की ओर नहीं, कथा की ओर देखना चाहिए। कथा से अलग आदर्श को निकाल कर मैं कहना चाहता या कह सकता तो कथा क्यों लिखता? यो उपन्यास के आरम्भ में सूत्र-रूप में जो उद्धरण दिये गये हैं—एक शैली का, एक स्वयं लेखक की कविता में, वे अर्थ रखते हैं। दर्द में भी जीवन में आस्था, जीवन का आश्वासन—जो शैली के सन्दर्भ से ध्वनित होता है, और दर्द से मँज कर व्यक्तित्व का स्वतन्त्र विकास, ऐसा स्वतन्त्र कि दूसरों को भी स्वतन्त्र करे—जो 'अज्ञेय' के सन्दर्भ से ध्वनित होता है। आदर्श के ये दो सूत्र कथा में हैं, चरित्रनायक भुवन एक को ध्वनित करता है तो मुख्य स्त्री-पात्र रेखा दूसरे को। चन्द्रमाधव और गौरा स्वतन्त्र व्यक्ति भी हैं, और भुवन तथा रेखा के प्रतिचित्र भी। चारों एक ही समाज या वर्ग के प्राणी हैं। पर चन्द्रमाधव का चरित्र-विकास

विकृति की ऐसी ग्रन्थियों से गुथीला हो गया है कि उस का विवेक भी उसे कुपथ पर ले जाये, और उस की सदोन्मुखता आत्म-प्रवंचना के कारण है। इसी में वह भुवन का प्रति-भू है। दूसरी ओर गौरा तथा रेखा भी प्रत्यवस्थित किये गये हैं। त्याग की स्वस्थ भावना एक को दृष्टि देती है तो दूसरी में एक प्रकार के आत्म-हनन का ही कारण बनती है—यद्यपि उस की भावना इतनी उदात्त है कि हम उसे अपनी सहानुभूति दे सकें। यानी आप दे सकें—क्योंकि मैं ने तो सभी पात्रों को अपनी सहानुभूति दी है। भले ही साधारण सामाजिक जीवन में कुछ से मिलना-जुलना चाहूँ, कुछ से वचना चाहूँ, पर अपनी कृति के क्षेत्र में तो सभी मेरी समवेदना के पात्र हैं।

शिल्प के वारे में मेरा कुछ न कहना ठीक है, पर नाम के वारे में एक बात कह दूँ। इस नाम की मेरी एक कविता भी है। पर दोनों में विशेष सम्बन्ध नहीं है। उपन्यास लिखना आरम्भ करने से पहले, जब मैं उसे लिख डालने के लिए कही जा छिपने की बात सोच रहा था तब दो-एक मित्रों ने पूछा था कि नाम क्या होगा। मैं ने तब तक निश्चय नहीं किया था। उन्हीं से पूछा—“आप ही सुझाइये।” कविता के कारण ही एक मित्र ने यह सुझाया; मैं ने कहा, “अच्छा, यही सही।” फिर मेरे लिखना आरम्भ करने से पहले ही नाम का विज्ञापन भी हो गया। यो नाम का निर्वाह उपन्यास में हो गया है, ऐसा मेरा विश्वास है।

‘नदी के द्वीप’ मैं ने किस के लिए लिखा है? अगर कहूँ कि सब से पहले अपने लिए, तो यह न समझा जाये कि यह पाठक की अवज्ञा करना है। कदापि नहीं। बल्कि मैं मानता हूँ कि जो अपने लिए नहीं लिखा गया, वह दूसरे के सामने उपस्थित करने लायक ही नहीं है। यहाँ ‘अपने लिए’ की शायद कुछ व्याख्या अपेक्षित है। ‘अपने लिए,’ अर्थात् अपने को यह बात सप्रमाण दिखाने के लिए कि मेरी आस्था, मेरी निष्ठा, मेरे सवेदना-जाल की सम्पूर्णता और सच्चाई, मेरी इटिग्रिटी उस में अभिव्यक्त हुई है। जब तक अपने सामने इस का जवाब स्पष्ट न हो तब तक दूसरे के सामने किसी लेखक को जाना नहीं चाहिए; उस से भूल हो यह दूसरी बात है।

फिर, अपने वाद, सवेदनशील, विचारवान्, प्रौढ अनुभूति के पाठक के लिए। स्पष्ट है कि ऐसा कहना, यह कहना नहीं कि जन-जनार्दन के

लिए । साहित्य पाठक मे कुछ तैयारी, अनुकूलता और परिपक्वता माँगता ही है । पुराने आचार्य तो इसे मानते ही आये, आज-कल भी यह मत नितान्त अमान्य तो नहीं है । जन की दुहाई देने वाले भी प्रत्यक्ष नहीं तो परोक्ष रूप से मानते हैं कि पाठक की सवेदनाओं की व्यापकता और परिपक्वता का कुछ महत्त्व होता है । तो—क्या ‘नदी के द्वीप’ में ने आप के लिए लिखी है ? यदि आप यहाँ तक मेरी बात ध्यान दे कर पढ़ते रहे हैं तो कहूँगा कि हाँ, आप के लिए भी, फिर आप चाहे जो हो । और यदि इससे पहले ही आप ऊब चुके हैं, या दूसरा कोई मत बना चुके हैं, तो फिर मेरी हाँ भी आप तक कैसे पहुँचेगी ?

और अगर आज आप मे वह परिपक्वता नहीं है तो ? तो आप के शुभेच्छु के नाते मैं मनाता हूँ कि कल वह हो !

श्लील और अश्लील^१

“साहित्य में श्लील और अश्लील का प्रश्न उठाना कहाँ तक उचित है ? श्लील और अश्लील की परिभाषा क्या, मर्यादा क्या ?”

—श्लील और अश्लील का प्रश्न नया नहीं है । समय-समय पर अलग-अलग प्रकार के लोगो ने इसे उठाया है । यह कहना कठिन है कि इस प्रश्न को उठाने वाले सभी व्यक्तियों की दृष्टि असाहित्यिक रही है, यद्यपि अधिकतर ऐसे लोगो ने प्रश्न को साहित्य के बाहर से ही देखा है । कुछ की दृष्टि तो अत्यन्त संकुचित रही है; कुछ ने केवल अपनी कुठा और दुर्बलता का आरोप साहित्य पर किया है । पर हम मान भी ले कि प्रश्न उठाने वाले सभी बड़े विवेकी और नीतिवान् रहे, तो भी इस बात की ओर ध्यान देना आवश्यक है कि प्रश्न का अन्तिम उत्तर कोई नहीं पा सके । यह इसी लिए आवश्यक है कि जो कुछ भी उत्तर या सही दृष्टि-कोण हो सकता है, उस तक पहुँचने के लिए सब से पहले यह समझ लेना आवश्यक है कि श्लील और अश्लील देश-काल पर आश्रित है । उन की कोई परिभाषा न केवल गाव्वत नहीं हो सकती वरन् आत्यन्तिक भी नहीं हो सकती । श्लील और अश्लील केवल समय (कनवेगन) है; जो हर समाज और सामाजिक स्थिति के अपने अलग-अलग होते हैं । इसी लिए जिस संस्कृत काव्य को एक दिन आर्य-साहित्य का गौरव समझा जाता था, उसे दूसरे दिन गर्हणीय घोषित किया जा सका; जो ग्रन्थ लिख कर प्रणेता एक दिन ‘ऋषि’ गिने गये उसे दूसरे दिन एक ‘राजर्षि’ ने ‘भारत का कलक’ ठहरा दिया । नागर समाज ‘ग्राम्यता’ को अश्लीलता का पर्याय मानता है; ग्राम-समाज शोहदापन और शहरीपन

१ ये प्रश्न ‘ज्ञानोदय’ के सम्पादक द्वारा प्रस्तुत किये गये थे, उत्तर उस पत्र के ‘प्रणय अंक’ में छपे थे ।

को एक समझता है...

क्या श्लील और अश्लील की कलागत मर्यादा का विचार करते समय वे ही मानदंड लागू होंगे जो जीवन-गत नैतिक मर्यादाओं का विचार करते समय लागू होते हैं ?

—श्लील और अश्लील का प्रश्न तत्कालीन सामाजिक नैतिकता का प्रश्न है। साहित्य का प्रश्न वह नहीं है। उसी प्रश्न को जब सुन्दर-असुन्दर का प्रश्न बना कर हम साहित्य की मर्यादा के भीतर लाते हैं, तब वास्तव में प्रश्न वही रहता ही नहीं, दूसरा ही हो जाना है। यह उल्लेख्य है कि जहाँ श्लील और अश्लील के बारे में कभी नीतिवादियों में भी एकमत नहीं हो सका, वहाँ इसी प्रश्न के साहित्यिक प्रतिरूप के बारे में साहित्य-स्रष्टा प्रायः एकमत रहे हैं।

देखना अश्लील नहीं है, अधूरा देखना अश्लील है। इतना ही नहीं, शिशु और माता की एक-दूसरे के सम्मुख नग्नता—नगापन या अश्लीलता नहीं है; यह भी कि अनुरागवद्ध प्रणयी-युगल की एक-दूसरे के सम्मुख नग्नता भी नगापन या अश्लीलता नहीं है। वहाँ अश्लीलता उसी को दीखती है, जो अधूरा देखता है—जो केवल नगापन देखता है, उसे औचित्य देने वाली पूर्णता को नहीं। यह बात जितनी पाठक के बारे में लागू है उतनी ही लेखक के बारे में; अगर वह वैसा देखता है, या दिखाना चाहता है, तो वह अश्लील है क्योंकि वह अधूरा है अर्थात् असाहित्यिक है।

कलाकार के लिए जीवन में क्या आवश्यक है, प्रश्न को इस रूप में पूछना मतिभ्रम पैदा करना है। जो समाज में जीना है, उस का समाज के साथ पारस्परिक स्वाभाविक और अनिवार्य है। वह समाज से चाहता है कि समाज उस को पनपने और पुष्ट होने दे; समाज उस से ठीक यही चाहता है। यह इस समझौते का अंग है कि व्यक्ति सामाजिक आचरण के कुछ नियम माने।

ऐसा हो सकता है कि व्यक्ति को समाज की तत्कालीन मान्यताएँ गलत और असह्य जान पड़े; जैसे कि ऐसा भी होता है कि समाज को व्यक्ति के विचार या आचरण खतरनाक जान पड़ें। तब टकराहट होती है या नया सन्तुलन होता है, या कोई टूटता है या बहिष्कृत होता है या हट जाता है। जहाँ तक नये समय या कनवेशन का प्रश्न होता है, जो जयी है वही ठीक है—क्योंकि प्रतिष्ठित का ही नाम मर्यादा है। किंतु कनवेशन के क्षेत्र से अलग इस सघर्ष का भी ऐतिहासिक मूल्यांकन अलग

ढंग से हो सकता है। और जहाँ साहित्य का प्रश्न है, वहाँ तो आचरण-सम्बन्धी यह सारा संघर्ष ही बेमानी है। जिस कलाकृति के रचयिता के जीवन और आचरण के बारे में हम कुछ नहीं जानते, क्या यह कहना होगा कि उस का मूल्यांकन हम नहीं कर सकते? और अगर एक कृति के मूल्यांकन में कृतिकार के जीवन का व्यौरा अप्रासंगिक है, तो दूसरी कृति के साथ वैसा क्यों नहीं—क्यों न ऐसे व्यौरे को साहित्यिक प्रतिमानों से अलग कुछ माना जाये?

कोई सामाजिक प्राणी सामाजिक रूढ़ि को गलत मानता है तो उसे तोड़ने के लिए—या सही मूल्यों की प्रतिष्ठा के लिए—वह कितना जोखिम उठाने को तैयार है, यह उस का निजी प्रश्न है। कुछ 'निवाह ले चलने' में कल्याण समझते हैं, कुछ अड़ना ठीक समझते हैं फिर चाहे जो हो।

साहित्य में कृतिकार अगर किसी साहित्यिक रूढ़ि को—चाहे वह तत्कालीन सामाजिक मूल्यों से ही सम्बन्ध रखती हो—गलत समझता है तब उस के सामने भी ठीक वही प्रश्न होता है : निवाहता चलूँ, या लड़ मरूँ? कुछ निवाहते चलते हैं, कुछ लड़ मरते हैं। कुछ लड़ जाते हैं और मरते भी नहीं, कुछ अमर ही हो जाते हैं। प्रतिक्रिया साहित्यकार की शिक्षा-दीक्षा, प्रवृत्ति, चरित्र और सामर्थ्य पर निर्भर है, परिणाम इन सब के अलावा परिवेश पर भी—सामाजिक ऐतिहासिक परिस्थिति पर भी...

क्या प्रत्येक कलाकार के लिए आवश्यक है कि वह अपनी कृति की महत्ता और स्थायित्व की दृष्टि से स्वयं भी आचारगत और विशेषकर प्रणय-सम्बन्धी सामाजिक मान्यताओं से बंध कर चले? अपवादों के विषय में आप क्या कहेंगे?

—प्रश्न को जितना मैं समझा हूँ, उस का उत्तर ऊपर की बातों में निहित है। कृति की महत्ता, या उस के स्थायित्व की सम्भावना, बाहर की बातों से कोई सम्बन्ध नहीं रखती, और लेखक के जीवन की घटनाएँ भी इस सन्दर्भ में 'बाहर की बातें' हैं। बड़े-बड़े नीतिव्वजी वकवास लिख गये; कभी कोई आवारा भी बड़ी चीज़ लिख गया। यह नहीं कि जीवन की घटनाओं का कोई असर रचना पर नहीं पड़ता; केवल इतना कि साहित्य में हमारा वास्ता केवल उस असर से है जो कि कृति में लक्ष्य है, जीवन की घटना से नहीं।

आप की जिन विशेष कृतियों और पात्रों के सम्बन्ध में अश्लीलता का आरोप किया गया है, उन के पक्ष-विपक्ष में रचयिता की हैसियत से

आप का मन्तव्य क्या है ?

—इस विषय में क्या कह सकता हूँ जब कि, अगर मेरा साधारण निरूपण ठीक है तो, पक्ष-विपक्ष रहते ही नहीं ? अगर मैं स्वयं देख सकता हूँ कि मेरा देखना अधूरा देखना है, तो क्या मैं पूरा न देखूंगा ? उदाहरण भर दे सकता हूँ : 'नदी के द्वीप' में अश्लीलता किसी वर्णन में नहीं मानता ; दृष्टि में वह है तो न लेखक की और न रेखा या भुवन की ; वल्कि चन्द्रमाधव की दृष्टि में वह है । कह सकते हैं कि भुवन या रेखा वास्तविक नहीं है, चन्द्रमाधव अधिक वास्तविक है ; जो कहते हैं मुझे उन से बहस नहीं क्योंकि शायद यह ठीक ही है कि थोड़ी बहुत अश्लीलता ही अधिक वास्तविक है...

एक आलोचना-विशारद ने 'नदी के द्वीप' के स्त्री-पात्रों को इसलिए अस्वाभाविक और असम्भव बताया है कि उन में ईर्ष्या नहीं है । मेरे निकट ईर्ष्या भी अधूरी दृष्टि का, अपरिपक्वता का, परिणाम है । एक वय में—वय मानसिक भी होता है—ईर्ष्या स्वाभाविक हो सकती है ; पर मैं मानता हूँ कि बच्चा बड़ा भी हो सकता है । युवती के लिए—हिन्दी उपन्यास की नायिका के लिए भी !—वयस्क हो जाना नितान्त अस्वाभाविक नहीं है ।

अश्लील का अस्तित्व या उद्भव कहाँ है ? प्रणय-व्यापार में, या उस के चित्रण में, या कलाकार के मन में, या कहीं और ?

—अगर प्रश्न को 'रस का अस्तित्व कहाँ है ?' वाले शुद्ध किताबी प्रसंग में नहीं देखना है, तो उत्तर उतना कठिन नहीं है । शर्म आँखों की होती है, तो उघडापन भी आँखों में होता है । अगर लेखक की दृष्टि अधूरी, उघड़ी (अतएव असाहित्यिक) थी तो अश्लीलता वही है, और उस से उत्पन्न लेखन में भी, अगर पाठक की दृष्टि वैसी है तो वहाँ ।

प्रश्न का एक पहलू और हो सकता है ; कि कोई रचना अगर अपरिपक्व पाठक में असामाजिक भावनाएँ जगाती है, तो क्या वह खतरनाक नहीं है ? 'सेसरशिप' का यह प्रश्न साहित्य का नहीं, सामाजिक नियन्त्रण का प्रश्न है । दवाएँ खतरनाक हो सकती हैं ; उन के वितरण का नियन्त्रण केवल प्रयोक्ता को ही नहीं, दवा को भी दुरुपयोग से बचाना है । सामाजिक स्वास्थ्य का यह प्रश्न समस्या का एक स्तर है । एक दूसरा भी है : दवा तो यो भी विशिष्ट प्रयोग की चीज है : रूग्णावस्था से सम्बन्ध रखता है । पर बच्चे के लिए तो गर्म दूध से भी खतरा हो सकता है । यद्यपि यह कहना कठिन है कि गर्म दूध बुरा है, केवल रोगी का खाद्य है । तब ?

इस 'तब' का उत्तर भी साधारण जीवन की समस्या है, साहित्य की नहीं; पर होती भी तो यही उत्तर होता कि "तब वही कीजिए जो साधारण जीवन में करणीय है"—ऐसी व्यवस्था रखिए कि वच्चा और गर्म दूध दोनों एक-दूसरे से बचे रहें, और वच्चा प्रकट निषेध से होने वाले आकर्षण से भी बचा रहे ।

देखा की भूमिका'

'नदी के द्वीप' में श्लील और अश्लील के सम्बन्ध में जो प्रश्नोत्तर छपे थे, उस की बातों को नहीं दोहराऊँगा। मुझे स्मरण है कि मैं ने बातचीत के सिलसिले में (पटना में) कहा था कि 'अश्लीलता की परिभाषा युग के साथ बदलती रहती है।' आप ने इस का स्पष्टीकरण चाहा है। जो जुगुप्सा उत्पन्न कर दे वह अश्लीलता है, यह अश्लील की एक परिभाषा है। जुगुप्सा का अर्थ है गोपन करने की इच्छा। और यह स्पष्ट होना चाहिए कि छिपने-छिपाने की इच्छा जिन परिस्थितियों में होती है वे निरन्तर बदलती रहती हैं। इस लिए इस अधूरी परिभाषा की दृष्टि में भी अश्लीलता का अर्थ बदलता रहता है। इस के अलावा मनोविज्ञान ने मूल प्रवृत्तियों के बारे में जो नयी दृष्टि दी है उस से जो परिपक्वता पाठकों को मिली है (या मिलनी चाहिए) उस ने भी अश्लीलता के क्षेत्र को संकुचित कर दिया है। जैसे बच्चे की नग्नता बड़ों में जुगुप्सा नहीं उत्पन्न करती, बल्कि बड़े बच्चों को क्रमशः यह सिखाते हैं कि अपने समाज के पहरावे के नियमों के अनुरूप सकोच का भाव उन में जागना चाहिए; उसी प्रकार साहित्यिक क्षेत्र में भी जब अपरिपक्व को परिपक्व के सम्मुख लाया जाता है तब जुगुप्सा नहीं होनी चाहिए—और ऐसे साक्षात् में अश्लीलता नहीं माननी चाहिए। अगर मेरी यह स्थापना उचित है कि मनोविश्लेषण की नयी खोजों ने हमें परिपक्वता दी है तो स्पष्ट है कि उस में अश्लीलता की परिधि भी बदली है। यह ठीक है कि बहुत से पाठकों में वह परिपक्वता नहीं होती जिस

१ यह एक पत्र के कुछ अंश हैं जो एक अध्येता द्वारा पूछे गये कुछ प्रश्नों के उत्तर में लिखा गया था। पत्र में रेखा के चरित्र के अतिरिक्त भी कुछ बातों का उल्लेख है, किंतु सभी 'नदी के द्वीप' से प्रत्यक्ष या परोक्ष रूप से सम्बद्ध हैं, अतः शीर्षक में अध्यापक दोष होने पर भी आशा है कि वह भ्रामक न होगा।

की आज हम अपेक्षा कर सकते हैं, लेकिन इस परिस्थिति में जो करना चाहिए उस का सकेत मैं ने 'प्रश्नोत्तर' में दे दिया है। जो नियमन समाज को करना चाहिए, उसे लेखक अपने ऊपर ओढ़ ले या ओढ़ना चाहे तो वह निरा दम्भ ही होगा—वैसे ही जैसे जो काम राजशक्ति के क्षेत्र के होते हैं उन्हें व्यक्ति का अपने ऊपर ओढ़ना चाहना दम्भ होगा—या मूर्खता।

रेखा 'नदी के द्वीप' का सब से अधिक परिपक्व पात्र है। यह मैं पहले लिख चुका हूँ कि मेरी दृष्टि में वही उपन्यास का प्रधान पात्र भी है। वही अपनी भावनाओं के प्रति सब से अधिक ईमानदार है और अपने प्रति सब से अधिक निर्मम। एक दूसरी तरह की ईमानदारी चन्द्रमाधव में भी है लेकिन वह दस्यु की ईमानदारी है—जो नोच-खसोट कर पा लेना चाहता है किन्तु मूल्य चुकाने को तैयार नहीं है।

रेखा का जीवन-ध्येय और जीवन-दर्शन ? इस प्रश्न का उत्तर मेरे लिए कठिन है। और शायद यह लेखक के क्षेत्र से बाहर की भी बात है। क्योंकि इस विषय पर कहानी में जो नहीं मिलता है वह प्रस्तुत किया जा कर अविश्वास्य रहेगा। इतना शायद कहानी में से निकाला जा सकता है कि रेखा अपनी भावनाओं के प्रति सच्ची रहना चाहती है, भीतर के प्रति अपने उत्तरदायित्व को उस ने समर्पण की सीमा तक पहुँचा दिया है। जहाँ यह व्यक्ति की बहुत बड़ी शक्ति है, व्यक्तित्व के विकास का एक उत्कर्ष है, वहाँ यह उस की एक पराजय भी है। क्योंकि केवल 'अपने में जो है उस के प्रति समर्पण' काफ़ी नहीं है। अपने से बाहर और बड़ा भी कुछ है जिस के प्रति भी उतना ही निःसंग समर्पण वास्तव में चरित्र की पूर्ण विकसित और परिपक्व अवस्था है। रेखा की ट्रेजेडी उस के इसी समर्पण के अधूरेपन की ट्रेजेडी है—जितना ही वह पूरा है उतना ही वह अधूरा है क्योंकि वह अधूरे के प्रति है। ट्रेजेडी तब होती है जब जो 'दंड' मिलता है वह भोक्ता के 'दोषों' के कारण नहीं, उस के गुणों की त्रुटियों के कारण मिलता है—“फार द फॉल्ट्स ऑफ़ देयर वर्चूज।”

टेकनीक की दृष्टि से दोनों स्त्री-पात्र—रेखा और गौरा, तथा दोनों पुरुष-पात्र—भुवन और चन्द्रमाधव, प्रत्यवस्थित (काउंटरपोज़) हो गये हैं। किन्तु वास्तव में स्थिति यह नहीं है कि दोनों स्त्री-पात्र एक-दूसरे के चरित्र को उभारते हैं, या दोनों पुरुष-पात्र एक-दूसरे को। वास्तव में उपन्यास के प्रति-चरित्र रेखा और चन्द्रमाधव हैं। रेखा भावना की सच्चाई के प्रति समर्पित है या होना चाहती है, चन्द्रमाधव सहज प्रवृत्ति की तृप्ति

को ही अपना लक्ष्य बनाता है। रेखा का आदर्श है दान, चन्द्रमाधव का लब्धि। इसी लिए रेखा में ईर्ष्या नहीं है और चन्द्रमाधव में प्रेम उनके बिना मानो अभिव्यक्ति ही नहीं पा सकता।

रेखा और गीरा में ईर्ष्या न होने की आलोचना हुई है। ऐसे भी हैं जो मानते हैं कि ईर्ष्या के बिना प्रेम नहीं है, या ईर्ष्या के बिना नारी नहीं है। ईर्ष्या-भरा प्रेम या ईर्ष्या-भरी नारियाँ मैंने न देखी हों, ऐसा नहीं है। निःसन्देह अधिकतर ऐसा ही होता है। लेकिन जीवन का अनुभव अधि-सख्य या अधिमात्र का ही अनुभव नहीं है—जो परिपक्वता की ओर ले जाये वही अनुभव है। मैं मानता हूँ कि ईर्ष्या प्रेम का सब ने बड़ा शत्रु है और प्रेम की स्वस्थ वयस्ताता के मार्ग में सब ने बड़ा रोज। मैं नहीं मानता कि ईर्ष्यामुक्त प्रेम असम्भव है या अस्वस्थ है या अस्वाभाविक है। बल्कि यह मानता हूँ कि प्रेम में जिन को भी जितना अधिक ईर्ष्या में मुक्त मैंने पाया है उन का उतना ही अधिक नम्मान कर सका हूँ—चाहे उस देश-काल में, चाहे दूसरे देश-कालों में।

यो, यदि यह सूचना आप के किसी काम की है तो—यह भी कहूँ कि बीसियों वर्ष से ईर्ष्या की समस्या में सैद्धान्तिक दिलचस्पी रही है। एच० जी० वेल्स के दो उपन्यास इसी प्रश्न को लेकर हैं जिन में एक मुझे विशेष प्रिय है; ये दोनों ही कॉलेज के जमाने में पढ़े थे, जब समाज की बदलने का मेरा आग्रह तत्कालीन वेल्स के आग्रह से कुछ कम नहीं था। वेल्स के दिये हुए तर्क आज कुछ अतिसरलीकरण जान पड़ते हैं। वह दूसरी बात है, लेकिन मानवीय व्यक्ति के चरित्र-विकास के लिए ईर्ष्या-मुक्ति का जो सैद्धान्तिक प्रश्न उन्होंने उठाया था वह मुझे आज भी एक जीवित प्रश्न जान पड़ता है।

‘नदी के द्वीप’ का समाज^१

‘नदी के द्वीप’ के पात्रों के विषय में आप के प्रश्न का क्या उत्तर हो सकता है ? जो उपन्यास मूलतः चार-पाँच वैयक्तिक संवेदनाओं का अव्ययन है उस के पात्र ‘समाज से कटे हुए’ हैं या नहीं, यह प्रश्न मेरे लिए तो प्रासंगिक ही नहीं हुआ। एक पेड़ की शाखा-प्रशाखा की रचना देखने के लिए क्या यह पहले निश्चय कर लेना अनिवार्य (या आवश्यक भी) है कि वह पेड़ जंगल से कटा हुआ है या कि जंगल का अंग है ? उपन्यास अनिवार्यतया पूरे समाज का चित्र हो, यह माँग बिल्कुल गलत है। उपन्यास की परिभाषा के बारे में यह भ्रान्ति (जो देश में या कम से कम हिन्दी में काफी फैली हुई मालूम होती है) साहित्य के सामाजिक तत्त्व को गलत समझने का परिणाम है। कह लीजिए कि छिछली या विकृत प्रगतिवादिता का परिणाम है।

‘नदी के द्वीप’ के पात्र किसी हद तक अवश्य असाधारण हैं। वैसे ही जैसे भारत में पढ़ा-लिखा व्यक्ति किसी हद तक असाधारण अवश्य है, जहाँ साक्षरता का स्तर अट्ठारह प्रतिशत है, शिक्षितता का आधा प्रतिशत और सुशिक्षितता का कितना ? ०.२ प्रतिशत ? समाज के जिस अंग में से ‘नदी के द्वीप’ के पात्र आये हैं उस का वे गलत प्रतिनिधित्व नहीं करते। मेरे लिए उन की इतनी सामाजिकता पर्याप्त है। इस के आगे उन में से प्रत्येक चरित्र एक सही सुनिर्मित विश्वसनीय व्यक्ति-चरित्र हो और जीवन्त हो कर सामने आ सके, यही मेरा उद्देश्य रहा और इतना मात्र मैं कलात्मक उद्देश्य मानता हूँ। यो दूसरे भी उद्देश्य हो सकते हैं, यह अलग बात है।

१ काशी के एक विद्यार्थी के प्रश्न के उत्तर में लिखे गये पत्र का अंश।

‘शेखर’ से ‘नदी के द्वीप’ का अधिक सम्बन्ध मुझे तो नहीं दीयता । पर लेखक की बात पाठक क्यों मानने लगा, खास कर जब वह ऐसा समझता हो कि वह कुछ देख सकता है जो भले ही स्वयं लेखक को भी न दीखा हो ।

इतना अवश्य है कि ‘शेखर’ का तीसरा भाग मेरे सामने है और केवल मेरे सामने है, पाठक के सामने नहीं है । इस लिए यह असम्भव तो न होना चाहिए कि ‘शेखर’ के पहले दो भागों का तीसरे भाग के साथ सम्बन्ध, और ‘नदी के द्वीप’ से उन सब का अलगाव में पाठक की अपेक्षा अधिक अच्छी तरह देख सकूँ—अपने सभी पूर्वग्रहों के बावजूद ।

सन्दर्भ : आलोचना

प्रतिष्ठाओं का मूल स्रोत

हिन्दी में आज आलोचना की जितनी अप्रतिष्ठा है, उतनी शायद कभी नहीं थी। आलोचना से हमारा अभिप्राय साहित्यालोचन अथवा आलोचना के सिद्धान्त नहीं, व्यावहारिक ग्रन्थ-समीक्षा है। ऐसा क्यों है? इस प्रश्न पर विचार करने लगे तो साथ ही ध्यान होता है कि केवल समीक्षा की नहीं, समीक्षा के माध्यम या आधार, हमारे पत्र और पत्रिकाओं की भी उतनी ही अप्रतिष्ठा है। और कुछ और पीछे जा कर देखे, तो यह भी लक्ष्य होता है कि हिन्दी पत्रकारिता के आरम्भ के युग में हमारे पत्रकारों की जो प्रतिष्ठा थी, वह आज नहीं है। साधारण रूप से तो यह बात कही जाही सकती है, अपवाद खोजने चले तो भी यही पावेंगे कि आज का एक भी पत्रकार या सम्पादक वह सम्मान नहीं पाता जो कि पचास-पचहत्तर वर्ष पहले के अधिकतर पत्रकारों को प्राप्त था। जो पाठक ये पवित्याँ पढ़ेंगे वह शायद सम्पादक नहीं होगा इसलिए स्वयं उसे ललकारना तो व्यर्थ होगा : उसे इतना ही कहना होगा कि आज के सम्पादक-पत्रकार अगर इस अन्तर पर विचार करे तो स्वीकार करने को बाध्य होंगे कि वे न केवल कम सम्मान पाते हैं बल्कि कम सम्मान के पात्र हैं—या कदाचित् सम्मान के पात्र विलकुल नहीं हैं, जो पाते हैं वह पात्रता से नहीं, इतर कारणों से।

इस परिस्थिति की चर्चा सम्पादकों के सम्मुख ही करनी चाहिए, या कि साधारण पाठक के लिए भी उस का कुछ उपयोग है? मैं तो समझता

हूँ कि साधारण पाठक के सामने इस प्रश्न को उठाने का पर्याप्त कारण है । क्योंकि यह केवल विशेषाधिकार-प्राप्त पत्रकार-विरादरी का प्रश्न नहीं, हिन्दीभाषी मात्र के लिए एक प्रश्न है, और—कम से कम कागजी प्रस्ताव के आधार पर !—यह मान लिया गया है कि कुछ वर्षों की निर्दिष्ट अवधि के भीतर सभी भारतवासी हिन्दीभाषी हो गये होंगे ।

बहुत दूर तक इस अप्रतिष्ठा की जड़े व्यावसायिकता के प्रसार में हैं । वे दिन लड़ गये जब पत्र निकालना साधना थी और साहित्यिक पत्र निकालना तो पूरी कृच्छ्र तपस्या । आज का पत्रकार पेशेवर आदमी है, उस का दिमाग ट्रेड-यूनियन की लीक पर चलता है (क्योंकि मालिक का दिमाग पूंजीवादी पटरी पर जमा है) । पुराना सम्पादक ही मालिक होता था क्योंकि वह मिलिक्यत नहीं, मुसीबत थी; आज बहुधा मालिक ही सम्पादक होता है क्योंकि अधिकार उसे चाहिए, काम करने वाले पेशेवर पत्रकार तो बहुत मिल जावेंगे जो उस के आदेश से काम करेंगे !

जिस प्रकार सम्पादक की अप्रतिष्ठा व्यावसायिकता में निहित है, उसी प्रकार समीक्षा की भी । क्योंकि प्रकाशन भी एक व्यवसाय है, और विक्री के लिए विज्ञापन चाहिए, और समीक्षा विज्ञापन का एक रूप है—या बनाया जा सकता है—इसलिए प्रकाशक और पत्रों और पत्रकारों का तालमेल एक व्यावसायिक आवश्यकता है । और फिर आलोचक भी पेशेवर आलोचक है—क्योंकि या तो वह लेखक है और इस लिए प्रकाशक के हित के साथ उस के हित वेंधे हैं, या वह पत्रकार ही है और सीधे ओखली में सिर दिये बैठा है । या वह स्कूल-कालेज-युनिवर्सिटी में पढ़ाता है, और आलोचना लिखेगा तो पाठ्य-क्रम में आने के लिए उसे अमुक होना होगा या नहीं होना होगा—और आलोचक के लिए पाठ्य-पुस्तक का आकर्षण वह फिमलन है कि बस, एक बार गिरे और गये—कर्म-वासी जीव से मानव तक के सारे जैविक विकास पर पानी फिर गया ! शिक्षण भी तो

१ कितने प्रकाशक अब स्वयं अपनी 'समीक्षा-पत्रिकाएँ' निकालने लगे हैं । अपना प्रकाशन, अपनी पत्रिका, अपने 'नमीक्षक' जो बहुधा प्रकाशक के अपने प्रकाशित, प्रकाश्य, या प्रकाशनाकांक्षी लेखक होते हैं—कैसी मागोपाग व्यवस्था है ! पंजाबी में कहावत है **आप्पेई मैं रज्जी-पुज्जी, आप्पेई मेरे वच्चे ज्यूण ।** —स्वयं मैं ने पेट-भर भोजन पाया, स्वयं अपने को पूजा-दक्षिणा दी, स्वयं अपने को आशीर्वाद दिया कि मेरे वच्चे जिये !

आज व्यवसाय है, और युनिवर्सिटी के वाइस-चांसलर के अपने को 'कुल-पति' कह लेने से स्थिति बदल थोड़े ही जाती है !

लेकिन यहाँ तक पहुँच कर इस बात को ले उड़ना भूल होगी कि व्यावसायिकता या पूँजी ही सब दोषों की जड़ है; और हम निर्दोष हैं और कुछ नहीं कर सकते । पूँजी के शासन का मर्मर्यन हमें अभीष्ट नहीं है, लेकिन उस से उबरने के लिए नारेवाजी काफी नहीं है । 'अमुक दुष्ट है क्योंकि उस ने हमें बाँध लिया'—यह नतीजा कुछ मदद नहीं कर सकता जब तक कि हम यह भी न सोचें कि 'हम में क्या दुर्बलता थी कि हम बाँध गये ?'

क्या केवल यही कि हम ने नारे नहीं लगाये, या कि काफी जोर में नहीं लगाये ? जी नहीं । नारे तो हम ने लगाये, लेकिन यह सोचने के लिए कभी नहीं रुके कि क्या उन में कुछ सत्य भी कभी था ? या अगर कभी था, तो आज भी है या कि दम तोड़ चुका; और हमारे चिल्लाने में ही उस की उलटी साँसें डूब गयी ?

जो लोग पूँजी के शासन से बचने के लिए यथेष्ट सतर्क थे, आलोचना की मर्यादाओं की उन्होंने कम उपेक्षा नहीं की । बल्कि गायद उन्होंने उस की मट्टी को अधिक पलीदा, क्योंकि उन्होंने समीक्षा को राजनीति का साधन बनाया, और उस राजनीति का जिस में शास्वत की खिल्ली उड़ा कर तात्कालिक मुविधा को ही शास्वत सिद्धान्त बना डाला गया था । शास्वत कुछ नहीं है, आलोचना के सिद्धान्त समाज को प्रतिबिम्बित करते हैं और इसलिए समाज के साथ बदलते हैं, इस प्रतिपाद्य से आरम्भ कर के समीक्षा को विशुद्ध अवसरवादिता के हाथों बेच दिया गया । साहित्य के मान—कोई भी मान, नैतिक मान भी—समाज के, देश-काल के, सम-कालीन सांस्कृतिक विकास के प्रतिबिम्ब हैं; और क्योंकि विकास एक अवस्थिति नहीं, एक अनवरत गतियुक्त क्रिया है, इसलिए ये मान भी बदलते हैं और उन पर आधारित हमारे निष्कर्ष और निर्णय भी कालान्तर के साथ संशोधनीय हो जाते हैं, यह कहना एक बात है । लेकिन रोज-रोज के सन्धि-विग्रहों से देश-काल, समाज, संस्कृति उसी के अनुरूप रोज-रोज नहीं बदल जाते । राजनीतिक मुविधा के आधार रोज बदल सकते हैं पर नैतिक-सांस्कृतिक मान गिरगिट की चमड़ी के रंग नहीं हैं । जैविक विकास ने उदाहरण लीजिए : बन्दर या उस के किसी जाति-भाई से मानव का विकास हुआ, दोनों अलग हैं और दोनों का अपना-अपना स्थान

है जिस पर आप चाहे तो ऊँच-नीच की भावना भी रोप सकते हैं, पर विकास-गति के नाम पर आज के वन्दर को कल मानव और परसो फिर वन्दर नहीं सिद्ध किया जा सकता। इसे ऐतिहासिक दृष्टि नहीं कहते, और इस पर आधारित आलोचना-शास्त्र (—क्योंकि आप मानिए न मानिए, ठीक वैसा ही विधान भी है जिसे देख कर लोग दिन-दिन तय कर लेते हैं कि आज कौन ठीक और कौन बे-ठीक लिख रहा है।—) वैज्ञानिक, शास्त्रीय, ऐतिहासिक, भौतिक, कुछ नहीं हो सकता; वह या तो शुद्ध धोखा हो सकता है, या—अगर उस के प्रचारक स्वयं उस पर विश्वास कर रहे हैं तो—कोरी आत्म-प्रवचना। वक़रे को आप कामधेनु कहिए, कह सकते हैं; और काफी चिल्ला कर और दुराग्रह से कहेंगे तो सामने वाला कोई भी भला आदमी चुप हो जायेगा कि कहने दो; पर इतने पर ही गलस्तन से दूध नहीं दुह लिया जा सकेगा, किसी दूसरे डण्ट की तो बात ही क्या !

असल में समस्या यही है कि हमारे पास आज किसी चीज़ को मापने के लिए मापदंड नहीं है। पुराने माप कुछ तो पुराने थे ही, घिस-घिसा गये थे और नया शोध माँगते थे, कुछ को हम ने अवज्ञा और कुशिक्षा और शक्ति-लालसा और परमुखापेक्षिता और दास-वृत्ति नहीं तो अनुकरण-वृत्ति के कारण स्वयं नष्ट कर दिया। यह बात केवल साहित्य पर नहीं लगती, हमारे सारे सांस्कृतिक-सामाजिक जीवन पर लगती है। हमारे पास कोई नीति नहीं है, क्योंकि नीति के कोई आधार नहीं है। प्रत्युत्पन्न-मतित्व को हम ने नैतिक क्षेत्र में ला बिठाया; बिठाया ही नहीं, सिंहासन दिया; और अब वह चरम सीमा पर पहुँच कर हमें अवसर-नीति से चला रहा है, और हम हक्के-बक्के देख रहे हैं कि यह क्या हुआ ! क्या हमारे पास नीति है ? शास्त्र है ? क्या हमारे पास सस्कृति भी है ? और इस घबराहट में एक प्रतिक्रियावादी दौड़ता है पीछे को कम से कम मौर्यों-गुप्तों के साम्राज्य तक, तो दूसरा प्रतिक्रियावादी दौड़ता है रूसी साम्राज्य की ओर ! अगर हमारे पास आज कोई सस्कृति नहीं है, टूटी-फूटी, भ्रष्ट-ध्वस्त, पगु-दुर्बल, चाहे कैसी भी वह हो, अगर हम उसी को अपने प्राणों के बल से नहीं जीवन्त और गतिवान् कर सकते—तो क्या इन दूर के साम्राज्यों से हम सस्कृति ला कर यहाँ बिठा सकेंगे ?—एक साम्राज्य जो काल के आयाम में दूर है, और दूसरा जो देश के आयाम में उतना ही दूर है ! जिस देश में हर कार्य के साथ शान्तिपाठ की परम्परा थी, और आज भी

ऐसे लोग कम नहीं हैं जो शान्ति की भावना को सहज ही आत्मसात् कर लेते हैं, उस देश में नेतृत्व का दम भरने वाला एक व्यक्ति पूछे कि शान्ति किस चिड़िया का नाम है, और नये मियाँ खलील एक इस्पाती फास्ता आप के सामने ला कर खड़ी कर दें कि 'इस चिड़िया का—हम जरा यह फास्ता उड़ाते हैं और शान्ति के इस प्रतीक के लिए आप लड़ मरिये ।'

विषयान्तर हो गया है, लेकिन बहुत नहीं, और सर्वथा अप्रासंगिक भी नहीं । फिर भी, 'शान्तं पापम्' कह कर अपने विषय पर लौट आवे ।

तो, पत्रकार, सम्पादक, आलोचक की अप्रतिष्ठा का प्रमुख कारण यह है कि उस के पास मानदंड नहीं है। यही हरिश्चन्द्रकालीन सम्पादक-पत्रकार—या उतनी दूर न जावें तो महावीरप्रसाद द्विवेदी का समकालीन भी—हम से अच्छा था । उस के पास मानदंड थे, नैतिक आधार थे और स्पष्ट नैतिक उद्देश्य भी । उन में से अगर कोई ऐसे भी थे जिन के विचारों को हम दकियानूसी कहते, तो भी उन का सम्मान करने को हम बाध्य होते थे क्योंकि स्पष्ट नैतिक आधार पा कर वे उन पर अमल भी करते थे—वे चरित्रवान् थे । आज—विचार-क्षेत्र में हम अग्रगामी भी कहला लें, तो कर्म के नैतिक आधारों की अनुपस्थिति में निजी रूप से हम चरित्रहीन ही हैं और सम्मान के पात्र नहीं हैं...

इस सारे मसले को साधारण लेकिन समझदार हिन्दी पाठक के सामने रखने का यही कारण है । वास्तव में परिस्थिति उतनी असाध्य नहीं है । क्योंकि ऐसा नहीं है कि संस्कृति के नाम पर आज हमारे पास कुछ नहीं है और हमें कहीं न कहीं से कलम ला कर इस वज्र में लगानी है—और वंजर है इस लिए खाद, पानी और यहाँ तक कि हवा भी कहीं दूर से ला कर यहाँ जमानी है कि वह चालानी पौधा पनप सके । हमारे पास बहुत कुछ है जो आशा का आधार है, बल्कि हमारे पास जो कुछ है वही तो आशा का आधार है, और उसी में से हमें नया आलोक, नयी गर्मी, नयी गति पानी है । और इस के लिए आवश्यक है कि हम जिस तरह अपने शरीर, अपने श्रम, अपने कार्य को आर्थिक दासता से बचाने या उबारने के लिए सतर्क रहते हैं, उसी तरह अपने मन, अपने चिन्तन, अपनी बुद्धि को वैचारिक दासता से बचाने और उबारने के लिए भी सतर्क और सन्नद्ध रहे । भारत में बौद्धिक-सांस्कृतिक स्वाधीनता की परम्परा रही, पर आज वह स्वाधीनता आक्रान्त है; और निरी परम्परा के सहारे बैठ रहने से काम

नहीं चलेगा क्योंकि वह परम्परा और भी आक्रान्त है, और जो स्वयं आक्रान्ता नहीं है उन में से भी बहुतों से अवहेलना और उपेक्षा पाती है। सांस्कृतिक आदान-प्रदान पर हमें रोक नहीं लगानी है; वैसा आदान-प्रदान किस संस्कृति में नहीं हुआ और बिना उस के कौन संस्कृति बच सकी ? भारत की संस्कृति तो है ही समन्वित संस्कृति : पहले आयात् या कहीं-कहीं आरोप, फिर मिश्रण, फिर बाह्य प्रभाव को आत्मसात् करके उसी से अन्तःप्रेरणा की प्राप्ति, फिर उसी का प्रतिभा-प्रसूत नया प्रस्फुटन—बाहर के दाय से संस्कृतियों का सवर्द्धन बराबर इस तरह होता रहा है, और हमारी सभी कलाएँ ही क्यो, धर्म, आचार, दर्शन सभी—इसी प्रकार सर्वाद्धित और परिवर्तित होते रहे हैं। लेकिन संस्कृति के विकास के लिए मानसिक स्वातन्त्र्य अनिवार्य है : अलग सोचने की, भिन्न प्रकार से सोचने की, प्रयोग करने, मूल कर के शिक्षा पाने, लीक छोड़ कर भटकने, शोध करने, असहमत होने, अपने क्षेत्र को प्रसृत या सकुचित करने, गहराई या ऊँचाई देने, बोलने और न बोलने की स्वाधीनता के बिना सांस्कृतिक विकास नहीं है। आज जो आसन्न युद्ध-संकट के नाम पर कहा जाता है कि पहले शान्ति चाहिए, पीछे स्वतन्त्रता देखी जायेगी, वह स्थिति को विकृत रूप में दिखाना है। शान्ति बनाम स्वतन्त्रता का धर्म-संकट महा-भारत की भी मूल समस्या थी, और धर्मराज कहलाने वाले युधिष्ठिर ने स्वतन्त्रता से ऊपर शान्ति को नहीं रखा था। इस द्वन्द्व को कवि 'दिनकर' ने एक नया अभिप्राय दे कर अपने काव्य 'कुरुक्षेत्र' में उपस्थित किया है। युधिष्ठिर ने स्वतन्त्रता को तरजीह दी थी, इसीलिए हम भी दें, ऐसी लचर दलील की कोई जरूरत नहीं है। स्वतन्त्रता सहज ही शान्ति से अधिक मौलिक आवश्यकता है, क्योंकि शान्ति के नाम पर स्वतन्त्रता की बलि देने से स्वतन्त्रता तो जाती ही है, शान्ति भी हाथ नहीं आती। नारो की ही बात करनी हो तो, 'पहले स्वतन्त्रता' बुरा नारा नहीं है वह स्वयं भी प्राणवान् है और प्राण फूँकने की क्षमता रखता है।

कला के क्षेत्र में भी स्वतन्त्रता की प्राथमिकता अपना विशेष अर्थ रखती है। मनुष्य का विवेक ही उसकी स्वतन्त्रता का आधार है, और स्वतन्त्रता को प्रथम मूल्य मानना वास्तव में साहित्यालोचन को निःसंग विवेक पर आधारित करना ही है। इस प्राथमिक मान की रक्षा, जिस से

और सब मान उद्भूत होते हैं, और सब मर्यादाएँ और प्रतिष्ठाएँ जन्म लेती हैं, हम सब का उत्तरदायित्व है।

आलोचना, साहित्य, हिन्दी—ये सब कोई भी आकाश पर नहीं टिके हैं; संस्कृति के ये अंग सांस्कृतिक स्वाधीनता के सहारे ही जी सकते हैं।

भारतीयता

भारत की आत्मा सनातन है, भारतीयता केवल एक भौगोलिक परिवृत्ति की छाप नहीं, एक विशिष्ट आव्यात्मिक गुण है, जो भारतीय को सारे ससार से पृथक् करता है। भारतीयता मानवीयता का निचोड़ है, उस की हृदय मणि है, उसका शिरमावतस है, उस के नाक का वेसर है...

आप कहते चले जाइये, सौ श्रोताओं में से एक को—नहीं, आप को हजार श्रोता मिले तो हजार में से एक को—छोड़कर बाकी सब आप के शब्द गट-गट पी जायेंगे, एक हल्की-सी तन्द्रा, एक सुखालस पिनक-सी उन पर छा जावेगी। कितना अच्छा है यह सुनना कि भारतीयता मानवीयता के नाक का वेसर है, क्योंकि निःसन्देह भारतीयता के नाक का वेसर मैं स्वयं हूँ...

तब वह जो सौ में एक—या हजार में एक—है, उसे पकड़ लीजिए! उसे डगित कर के बाकी सभा से कहिए; 'देखिए, यह आदमी शाश्वत भारतीयता को नहीं जानता-मानता! अपनी संस्कृति से, मानवीयता के श्रेष्ठ दाय से, यह अपरिचित है, भारत की सनातन आत्मा से इसने अपने को तोड़ लिया है...' सब लोग उस की ओर दया-भरी दृष्टि से देखने लगेंगे—अरे, विचारा, अभाग, अज्ञान-मोहान्धकार-ग्रस्त कहीं का! और कुछ कदाचित् अवहेलना और हिकारत की दृष्टि से उसे देख कर मुँह फेर लेगे—कम्बख्त परम्परा-द्वेषी, परमुखापेक्षी; सदियों की गुलामी से इस की आत्मा गुलाम हो गयी है!

ठीक इस मौके पर आप मुड़ कर उन नौ सौ निन्नामये श्रद्धालु आत्मरत श्रोताओं से वह प्रश्न पूछ बैठें जो उन्हें पहले ही आप से पूछना चाहिए था—कि भारतीयता आखिर है क्या? भारत की आत्मा का वैशिष्ट्य किस में है? तो वे अचकचा जावेगे। फिर खिसियानी-सी हँसी

हँस देंगे। हे-हे, यह भी भला कोई पूछने की बात है, आप तो मजाक करते हैं, भारत की आत्मा माने—हाँ-हाँ, सदियों से सब जानते हैं, भारत की आत्मा माने—भारत की आत्मा ! हाँ-हाँ, वही तो।

हाँ, हाँ, वही तो ! सदियों से सब जानते हैं तभी अब पूछने की कोई जरूरत नहीं है। लेकिन किसी भी सांस्कृतिक परम्परा से, किसी भी जाति की व्यक्तिगत और समूहगत रचनात्मक प्रवृत्तियों के समन्वय से उत्पन्न गति से लाभ उठाने के लिए, उसे नया जीवन देने के लिए, उस से अनु-प्राणित हो कर आगे बढ़ने के लिए, आवश्यक है कि प्रत्येक व्यक्ति यह प्रश्न पूछे, उस का उत्तर अपने में पावे, उस से जो भी गत्यात्मक प्रेरणा मिल सकती हो उसे आत्मसात् करे। क्योंकि ऐतिहासिक परम्परा कोई पोटली बाँध कर रखा हुआ पाथेय नहीं है जिसे उठा कर हम चल निकलें। वह रस है जिसे हम वूँद-वूँद अपने में संचय करते हैं—या नहीं करते, कोरे रह जाते हैं।

और प्रश्न पूछने की आवश्यकता का सब से बड़ा प्रमाण तो वह स्वीकारात्मक औदासीन्य ही है जो इस प्रश्न पर हमें मिलता है। उसे लक्ष्य करते हुए समकालीन भारतीय मानस की पड़ताल करे—और यहाँ भारतीय मानस से अभिप्राय केवल उस के इने-गिने मेधावियों का मानस नहीं, लोक-मानस है, प्राकृत जन का भी मानस है—तो हम कह सकते हैं कि भारतीयता का पहला लक्षण या गुण है सनातन की भावना, काल की भावना, काल के आदि-हीन अन्त-हीन प्रवाह की भावना—और काल केवल वैज्ञानिक दृष्टि से क्षणों की सरणि के नहीं, काल हम से, भारतीय जाति से, सम्बद्ध विशिष्ट और निजी क्षणों की सरणि के रूप में। इस के प्रभावों की पड़ताल की जाये, इस से पहले इस की पृष्ठ-भूमि पर एक दृष्टि और दौड़ा ली जाये। कलियुग कितने वर्षों का होगा, यह शास्त्र बताते हैं। इसी प्रकार द्वापर, त्रेता और कृतयुगों की अवधियाँ हैं। यों तो इतना ही मानव काल-कल्पना की शक्ति से परे चला जाता है। लेकिन आगे जब हम जानते हैं कि यह ब्रह्मा का केवल एक पल है, और फिर हिसाब लगाते हैं कि ब्रह्मा का दिवस और वर्ष कैसा होगा—तब हम यथार्थता के क्षेत्र से विलकुल परे चले जाते हैं। ऋषि-मुनि साठ हजार वर्ष तक तपस्या कर लेते थे। आज साठ वर्ष को मानवीय आयु की औसत मान कर उस से हजार-गुनी अवधि की कल्पना, खैर, की भी जा सकती है, लेकिन देव-ताओं की आयु-गणना करने जाते ही फिर यथार्थता का आँचल छूट जाता

है। इस प्रकार सनातन के बोध तक पहुँचते-पहुँचते हम काल की यथार्थता का बोध खो देते हैं। सनातन की भावना लम्बी काल-परम्परा की भावना नहीं, काल की अयथार्थता की भावना है।

यो तो पश्चिम की युवा संस्कृतियों में पले हुए लोग प्रायः पूर्व की प्राचीन संस्कृतियों की चर्चा करते हुए 'संस्कृति के भार' की चर्चा किया करते हैं—वहुत लम्बी सांस्कृतिक परम्परा का एक बोझ उस परम्परा में रहने वालों पर हो जाता है, जिस से वे समकालीन प्रत्येक प्रवृत्ति या घटना को सुदूर अतीत की कसौटी पर परखने लगते हैं; सामने न देख कर पीछे देखते हैं और एक प्रकार के नियतिवादी हो जाते हैं। भारत के बारे में—और इसी प्रकार मिस्र आदि के बारे में—पाश्चात्य अध्येताओं ने ऐसे विचार प्रकट किये हैं। लेकिन अगर कुछ सहस्र वर्षों की सांस्कृतिक परम्परा का ही इतना बोझ हो सकता है, तो कल्पना कीजिए उस बोझ की, जो ब्रह्मा के एक युग की उद्भावना करने से पड़ता होगा! यद्यपि यह हम कह चुके कि ब्रह्मा का युग हमारी उद्भावना की पकड़ से बाहर की चीज है—वह काल्पनिक यथार्थता भी नहीं हो सकती।

'भारतीयता' का दूसरा विशिष्ट गुण है स्वीकार की भावना। किसी हद तक यह पहली विशेषता का परिणाम ही है। हिन्दू देवताओं को छोड़ कर किसी के दिन और वर्ष इतने लम्बे नहीं होते। यो अमर तो सभी देवता होते हैं, लेकिन दूसरों के देवताओं के दिन-रात साधारण मानवीय दिन-रात ही होते हैं, और उन की जीवन-चर्या की कल्पना हमें अपने यथार्थ काल से परे नहीं ले जाती। लेकिन भारत के देवताओं के जीवन की कल्पना ऐहिक काल की भावना को मिटा कर ही की जाती है और जब हमारा काल ही यथार्थ नहीं रहता, तब उस काल में होने वाले व्यापार भी अयथार्थ हो जाते हैं। हमारे यथार्थ दुःख-क्लेश, हमारी यथार्थ आशा-आकांक्षा, मानव के उद्योग-परिश्रम—मानवी व्यापार-मात्र अयथार्थ हो जाते हैं। और यथार्थता से इस स्वलन का प्रभाव मानवी सम्बन्धों पर भी पड़ता है : हमारे लिए हमारे पड़ोसी भी यथार्थ नहीं रहते, बल्कि किसी हद तक हम स्वयं ही अपने लिए यथार्थ नहीं रहते—क्योंकि जिस ब्रह्मा के एक निमिष-पात में हमारे कल्पान्त विलीन हो जाते हैं, उस के सामने क्या है हमारा क्षुद्र जीवन—हमारी अपेक्षा में एक रोग-कीटाणु का जीवन जितना नगण्य है, उस से भी तो अधिक नगण्य हम हो जाते हैं। और फिर ब्रह्मा के 'निमिष-पात' की हम जब कल्पना करते हैं, तो ब्रह्मा

की मानवाकार ही कल्पना करते हैं—अर्थात् एक कल्पित—या कल्पना-
तीत—अतिमानव ब्रह्मा के सामने यथार्थ ऐहिक मानव न कुछ के बराबर
है। अपनी इस नगण्यता से ही स्वीकार की भावना उत्पन्न होती है—
दुःख के प्रति स्वीकार, दैन्य के प्रति स्वीकार, अत्याचार के प्रति स्वीकार,
उत्पीड़न के प्रति स्वीकार—यहाँ तक कि दासता के प्रति स्वीकार, वह
दासता दैहिक हो या मानसिक।

इस प्रकार हम इस परिणाम पर पहुँचते हैं कि 'भारतीयता' के मूल
में जो भावना या भावनाएँ हैं, उन से हमें मानवीय अस्तित्व की नगण्यता
और जीवन के प्रति अवज्ञा का पाठ मिलता है। यह परिणाम चौकाने
वाला है। लेकिन स्वीकारी सहज चौकता भी तो नहीं। और न चौकने
के लिए उस के पास और भी सहारे हैं—इस अस्तित्व से परे परलोक के
किसी चमकीले अस्तित्व का, और जीवन के प्रति अवज्ञा के उत्तर में
जीव-दया के भारतीय आदर्श का। लेकिन जिस तरह चिरन्तन काल की
भावना ने हमारे यथार्थ काल के बोध को मिटाया है, उसी प्रकार व्यापक
जीव-दया ने जीवित-व्यष्टि के प्रति करुणा को भी मिटा दिया है, जीव-
दयावादी जीव-मात्र के प्रति दया रखता हुआ किसी भी जीव—मानव या
मानवेतर—का कण्ट मजे में देखता चलता है !

मैं परम्परा-द्रोही नहीं हूँ, न भारत-द्वेषी ही हूँ। न ही मैं निराशा-
वादी हूँ। और तात्कालिक लाभ या उपयोगिता या सफलता के नाम पर
नैतिक मूल्यों की उपेक्षा मुझे कभी अभीष्ट नहीं रही—मेरा आग्रह सदैव
अवसरवाद के विरुद्ध और नैतिक मूल्य की रक्षा का रहा है। मुझे यही
कहना है कि भारतीयता का जो रूप हमारी तत्सम्बन्धी सहज स्वीकृति—
हमारे सनातन स्वीकार !—में लक्षित होता है, उसकी मूल भावनाएँ—
स्वयं जड हैं और जाड़्य उत्पन्न करने वाली हैं, और उस से परिव्याप्त
संस्कृति (मैं 'अनुप्राणित' कहने लगा था, पर अनुप्राणित तो तब हो जब
प्राण हो, जडता से तो विजडित ही होगी !) गतिहीन, स्थितिहीन और
अगतिवादी या प्रगतिवादी ही होगी।

इस से यह परिणाम नहीं निकलता कि भारतीय संस्कृति अग्राह्य है,
या कि भारतीय परम्परा त्याज्य है। परिणाम एक तो यह निकलता है
कि उस के सम्बन्ध में हमारी धारणाएँ भ्रान्त हैं और त्याज्य हैं। दूसरे
यह भी परिणाम निकलता है कि जिसे हम भारत की आत्मा कहते हैं, वह

वास्तव में आत्मा और अनात्म का, जीवित और जड़ का एक पुंज है, जिस की परीक्षा की आवश्यकता है, परीक्षा कर के जड़ को अलग रख देना होगा—चाहे पुरातत्त्व संग्रहालय में ही—और जीवित को आगे बढ़ाना होगा। और आगे तीसरा परिणाम यह भी निकलता है कि आज बहुधा भारतीय सस्कृति के जड़ तत्वों को ही भारतीयता माना जाता है। कुछ लोग भारतीयता के समर्थन के नाम पर निरी जड़ता का समर्थन करते हैं; कुछ दूसरे जड़ता के विरोध के नाम पर सस्कृति से ही इनकार करना चाहते हैं।

हमें चाहिए वह बेलाग, सचेत, स्वाधीन जिज्ञासा जो परिवृति में घिरी हुई भी आगे देखे। जो अपने देश में रह कर भी आगे देखे; आगे दूसरे देशों को नहीं, हम से आरम्भ होने वाली आगे की दिशा को, आगे को। जो अपने काल में रह कर भी आगे देखे, न इधर अनादि को, न उधर अनन्त को, वरन् हम से आगे के उस काल को जो हमारे काल से प्रसूत है और जिस के हम स्रष्टा हैं। वह अपरिवर्द्ध जिज्ञासा भारतीयता है कि नहीं, इस पर विद्वान् लोग बहस कर सकते हैं; मैं असन्दिग्ध भाव से इतना जानता हूँ और कहना चाहता हूँ कि वह भारतीयता को कल्याण-कर बना सकती है।

८

नये लेखक की समस्याएँ

नये साहित्य में नये लेखक और पाठक दोनों को रुचि होना स्वाभाविक है। पर आज जब हम नये साहित्य की बात करते हैं, क्या सचमुच नया साहित्य ही हमारे ध्यान में होता है—वह साहित्य जो आज इस समय लिखा जा रहा है, या कल लिखा जावेगा? या कि आज नये साहित्य की चर्चा करते समय भी हमारी दृष्टि वास्तव में आज से बीस-पच्चीस वर्ष पहले के साहित्य पर ही जमी होती है? (हमारी यानी समकालीन साहित्य में रुचि रखने वाले की, उन प्राध्यापकों की नहीं जो भारतेन्दु से डगर देख ही नहीं सकते!)

नये साहित्य, नये साहित्यकार की समस्याओं पर विचार करने के लिए सब से पहले इसी स्थिति का सामना हमें करना चाहिए। क्योंकि अगर हमारे सामने नया साहित्यकार ही यथार्थ नहीं है तो उस की समस्याएँ कैसे यथार्थ हो सकती हैं?

आज के हिन्दी-साहित्य क्षितिज की तुलना सन् पैंतीस के क्षितिज से करें तो यह बात स्पष्ट हो जावेगी। 'प्रसाद', मैथिलीशरण गुप्त, प्रेमचन्द, सुदर्शन—ये उस समय के वुजुर्ग थे; 'निराला', सुमित्रानन्दन पन्त, महादेवी—ये उभर कर सामने आ गये थे और इन के कृतित्व में हिन्दी की उज्ज्वल सम्भावनाएँ स्पष्ट दीख रही थी। और इन के पीछे—बिना किसी अन्तराल के—अनेक समर्थ और प्रतिभाशाली नये लेखक आ रहे थे; जैनेन्द्रकुमार, यशपाल, भगवतीचरण वर्मा, 'वचन', 'दिनकर'—और भी अनेक नाम गिनाये जा सकते हैं, पर यहाँ पर गणना हमारा उद्देश्य नहीं है। कहने का अभिप्राय यह कि साहित्यिक जीवन का प्रत्येक स्तर गतियुक्त था, ऊपर से नीचे तक एक अटूट प्रवहमानता लक्षित होती थी; साहित्यकार आशा और उत्साह से आगे बढ़ रहा था, और नये तथा

पुराने साहित्यकार के बीच सम्पर्क और सहानुभूति का एक सूत्र भी था । और आज ? उस दिन के उठते हुए साहित्यकार आज के प्रतिष्ठित लेखक हैं . पर उन के आगे ? सन् १९३५ के बुजुर्गों के बाद हम जिन के नाम लेते थे आज भी उन्हीं के नाम लेते हैं यद्यपि बाद वाले भी बुजुर्ग हो गये हैं . और उन के आगे जब नये नामों की बात होती है तो चुप रह जाते हैं, या अचकचा कर एक-दूसरे की ओर देखते हैं, या कोई युवतर लेखकों के नाम लेने का उपक्रम करता है तो मुँह विचका देते हैं ..

तो क्या हिन्दी साहित्य खत्म हो गया ? क्या उस की सम्भावनाएँ चुक गयी ? क्या निराशा के सिवा हमारे पास देने को और नयी पीढ़ी के लिए पाने को और कुछ नहीं रहा ? या कि साहित्य में नयी पीढ़ी ही अब नहीं होगी ?

लेकिन तब और अब की तुलना को कुछ और बढ़ावें । कदाचित् उसी में से इस विपन्न स्थिति के कारण हमें मिल सकें, और उस के सुधार के लिए कुछ प्रकाश ।

सन् तीस-पैंतीस का युवक अपने बुजुर्गों की पीढ़ी से ईर्ष्या नहीं करता था : ईर्ष्या की उसे जरूरत नहीं थी । उस के मन में यह बोध स्पन्दित होता रहता था कि आगे शीघ्र ही कुछ बहुत बड़ा होने वाला है, जिसमें वह भाग लेगा; उस का जीवन बराबर आशा और अनागत के आह्वान से भरा था । लेकिन आज का युवक जानता है कि पीछे कुछ ही पहले बड़ी-बड़ी बातें हो चुकी हैं . और जब वह अपनी पूर्ववर्ती पीढ़ी की ओर देखता है तो कुछ इस भाव से कि उन महान् घटनाओं में इन लोगों ने भाग लिया था । इस से वह यह भी अनुभव करता है कि वह उन घटनाओं से अलग है, उच्छिन्न है, और पिछली पीढ़ी के प्रति एक ईर्ष्या भी उस में भर जाती है । 'वैसी घटनाएँ अब फिर नहीं होंगी'—बहादुरशाह और सन् सत्तावन के बाद से इस शती के दूसरे-तीसरे दशक तक उर्दू पर जैसा प्रत्यवलोकी नशा छाया रहा था, जिस का मुख्य लक्षण था गिरती बादशाही और नवाबों के दिनों का स्मरण कर के स्वयं अपने पर अपनी करुणा को चुका देना, उसे ध्यान में रखे तो आज के युवा लेखक का उच्छिन्न भाव समझ में आ सकता है । कुछ तो जिन घटनाओं की बात वह सोचता है वे इतनी विराट् और अद्वितीय रही कि उस का यह मान लेना स्वाभाविक है कि वे दुबारा न होंगी और इसलिए वह वंचित ही रह गया; पर उच्छिन्न अनुभव करने का एक दूसरा कारण भी है । वह है

पिछली पीढ़ी और इस पीढ़ी के व्यक्ति के अपने समाज से सम्बन्ध में परिवर्तन । सम्पन्न होना आवश्यक नहीं है, न वर्ग-स्वार्थों से आत्मसात् होना ही आवश्यक है; लेकिन अभिजात साहित्यकारों में एक सहज आत्म-विश्वास और आत्म-गौरव की भावना होती थी जो उन के लेखन में भी अभिव्यक्त होती थी और उसे एक शालीनता देती थी । उदाहरणतया जवाहरलाल नेहरू के लेखन में वह शालीनता रही; जब वह विद्रोह और विप्लव की बात कहते थे तब भी उस के मूल में यह भावना रहती थी कि वह स्वयं उच्छिन्न नहीं है, कि समाज में उन की गहरी जड़ें और समाज के गठन में, उस के स्थायित्व में, उन का स्थान है । अभिजात साहित्यकार ग़ासन-प्रिय न हो, व्यवस्था-विरोधी भी भले ही हो, अधिकार के लम्बे अभ्यास का वातावरण उसे एक गुरुता और आत्म-विश्वास देता था । यही बात एक दूसरे रूप में और दूसरे स्तर पर मैथिलीशरण गुप्त में देखी जा सकती है । वह भी समाज से 'उखड़े हुए' नहीं है, न कभी वैसा अपने को समझते रहे । उन के व्यक्ति जीवन की जड़ें भी समाज में बहुत गहरे तक रही, और परम्परा सम्पृक्त होने का यह बोध बराबर उन रचनाओं में स्पन्दित होता रहा । और जड़ों का, 'स्थापित' होने का यह सजग बोध, न केवल आत्म-विश्वास देता है बल्कि स्वाधीन भी करता है । ऐसा साहित्यकार तात्कालिक परिस्थिति से और दैनन्दिन परिवर्तनों से ही शासित न हो कर एक स्वतन्त्र, असम्पृक्त विवेक बनाये रख सकता है ।

इस के विपरीत आज का साहित्यकार अनुभव करता है कि उस की कही जड़ें नहीं हैं, वह उच्छिन्न और अनावार है; और इस प्रकार वह तात्कालिक परिस्थिति का खिलौना बन जाता है । ऐसा न होता, तो साहित्य में ऐसी स्थिति की कल्पना भी असम्भव थी जिस में निकट या दूर, देश या विदेश में कही कोई घटना होते ही सारा साहित्यिक कृतित्व मानो बटन दबा कर उधर मोड़ दिया जाये । (यह नहीं कि हिन्दी में ऐसा हो गया है, और शायद कभी हो भी नहीं; पर ऐसे दल हैं जो मानते हैं कि ऐसा होना चाहिए, जो यह स्थिति लाना चाहते हैं और बाहर नहीं तो अपने दल के इन्ने-गिने 'साहित्यिक' पत्रों में ऐसा अभ्यास भी करते हैं ।)

यह 'निर्गृहता या निर्मूलता' नये लेखक की पहली समस्या है । यो अगर यह परिस्थिति-जन्य तथ्य है तो इस का यह इलाज बताना तो व्यर्थ होगा कि 'जड़ें होनी चाहिए'; पर इस स्थिति के जो खतरे हैं; उन से

सतर्क कर देना लाभकर हो सकता है। खतरे दो दिशाओं में हैं। एक का इंगित हम ऊपर कर चुके : नया साहित्यकार अपने को तात्कालिक परिस्थिति के प्रति समर्पित कर दे सकता है। युग-धर्म के नाम पर धन-धर्मी हो कर एक खतरनाक किस्म का अवसरवादी हो जा सकता है और अपनी चिन्तन की स्वाधीनता खो दे सकता है। दूसरा खतरा दूसरी दिशा में है। वह अतीतोन्मुख हो कर फिर एक बीती हुई परिस्थिति को लाना चाह सकता है, एक रुमानी लालसा उसे रूढ़िवादी ही नहीं बल्कि प्रतिक्रियावादी बना दे सकती है। पहला खतरा एक प्रकार का आत्म-समर्पण है, दूसरा एक दूसरे प्रकार का। अन्त दोनों का है व्यक्तित्व की पराजय और मानसिक दासत्व।

[२]

एक और दृष्टि से भी यह तुलना उपादेय है। सन् तीस-पैंतीस का साहित्यकार—यहाँ हम उस समय के वृजुगं की बात नहीं, उस समय के युवक साहित्यकार की बात कह रहे हैं—विद्रोही और परिवर्तनकारी था, पर अपने प्रति उत्तरदायी रहते हुए। वह मानता था कि सामाजिक-राजनीतिक घटनाओं में व्यक्ति का हस्तक्षेप उन घटनाओं की दिशा को प्रभावित कर सकता है, और उसे वैसा करना चाहिए। यह 'चाहिए' की भावना नैतिक भावना थी, और नैतिकता का आधार व्यक्ति-धर्म था। उदाहरणतया युद्धारम्भ के बाद जो 'फासिस्ट-विरोधी लेखक सम्मेलन' दिल्ली में हुआ था, वह प्रगतिवादियों का सम्मेलन नहीं था, न प्रगतिवादी दल की प्रेरणा से ही हुआ था। प्रगतिवादियों ने भी उस में भाग लिया था अवश्य; और उस के दौरान में 'प्रगतिशील लेखक संघ' का एक अलग खंड-सम्मेलन भी किया था जिस में मदस्येतर लोग नहीं बुलाये गये थे; पर 'फासिस्ट-विरोधी लेखक सम्मेलन' मूलतः ऐसे ही व्यक्तियों का सम्मेलन था जो एक नैतिक प्रश्न पर तटस्थ न रह कर अपनी नैतिक सहानुभूति स्पष्ट प्रकट करना चाहते थे—एक राजनीतिक दल या संगठन के रूप में नहीं बल्कि स्वाधीन चिन्तकों के रूप में।

लेकिन आज का युवक लेखक इस अर्थ में उत्तरदायी नहीं है—यानी वह अपने प्रति उत्तरदायी नहीं है और उस की दायित्व-भावना का आधार नैतिक नहीं है। आज या तो वह किसी दल का सदस्य है और दल के

प्रति उत्तरदायी है, और यह दायित्व नैतिक नहीं, राजनीतिक है—जहाँ उस का अपना विवेक दल की नीति से मेल नहीं खाता वहाँ दल को नहीं, विवेक को छोड़ना ही सुसदस्यता है ! या फिर, यह अनुभव कर के, और ठीक अनुभव कर के, कि विवेक का ऐसा उत्सर्ग एक मानसिक दासता होगी, वह दलो से तो अलग रहता है पर अपनी अकिंचनता से किर्कतव्य-विमूढ़ हो जाता है। सत्ता-लोलुप, सत्ता-पूजक दलों में बँटे हुए जगत् में वह इस विश्वास को बनाये नहीं रख पाता कि उस की नैतिक मान्यताएँ सामाजिक-राजनीतिक जीवन को प्रभावित कर सकती हैं। वह देखता है कि एक ओर किसी दल का पक्ष लेने का मतलब है व्यक्तित्व खो कर लय हो जाना, अर्थात् एक नैतिक इकाई के रूप में अपनी सत्ता खो देना, तो दूसरी ओर स्वतन्त्र रहना चाहने का मतलब है अकिंचन हो जाना, न कुछ हो जाना, और जो न-कुछ है उस की नैतिक भावना भला विश्व-शक्तियों पर क्या प्रभाव डालेगी ? इस प्रकार नि.सहायता की एक भावना से वह राजनीति को आत्म-समर्पण कर देता है और वह जाता है। यह उसी आधार-हीनता का दूसरा पहलू है। आज के लेखक की स्थिति पुरानी पीढ़ी की ही नहीं, बीच की पीढ़ी की अपेक्षा में भी जटिलतर है।

[३]

पुरानी पीढ़ियों की करुणा की जड़ में जीव-दया की भावना थी। बीच की पीढ़ी ने दया को एक नये रूप में देखा : एक सामाजिक उत्तर-दायित्व के रूप में; उस की करुणा सामाजिक चेतना के रूप में प्रकट हुई। दोनों विश्व-युद्धों के बीच का अन्तराल इस रूपान्तर का काल है : मानवीय करुणा के सामाजिक चेतना में परिवर्तित होने का काल। गरीब को सहानुभूति दी जाने लगी, इसलिए नहीं कि वह गरीब है वरन् इसलिए कि वह सामाजिक उत्पीड़न का शिकार है। इस काल का समूचा लेखन एक नये प्रकार की सजग करुणा का लेखन है। और वह करुणा उस व्यक्ति या समाज के प्रति अकरुण भी रही जो गरीबी के सामाजिक पहलू को नहीं देखता रहा।

एक ओर मानवी करुणा सामाजिक चेतना बनी, तो दूसरी ओर वह एक नये अर्थ में मानवीय हुई—क्योंकि वह मानव पर केन्द्रित हुई। जीव-दया के आदर्श में मानव और मानवैतर का भेद प्रखर रूप से सामने आया

और उत्पीडित मानव की सहायता तथा बन्दरो-चींटियों को आटा खिलाने में न केवल एक मौलिक गुणात्मक भेद देखा गया बल्कि एक विरोध भी : दूसरे से पहला न केवल बेहतर था, बल्कि दूसरा अपराध था क्योंकि वह पहले में बाधक था ।

यहाँ तक तो, खैर, ठीक है । लेकिन आज फिर एक नयी स्थिति सामने है । केवल गरीब ही उत्पीडित नहीं है • केवल गरीब ही सहानुभूति का पात्र नहीं है । आज बल्कि वह निम्न मध्यवर्ग ही, जिसे हमें उत्पीडको का गुरगा मानना सिखाया जा रहा था, अधिक उत्पीडित और सहानुभूति का पात्र है । (निःसन्देह विघटित होते हुए अभिजातवर्ग में भी करुणा के पात्र होंगे, पर उन की बात हम नहीं कहते क्योंकि समूचे वर्ग के बारे में ऐसी साधारण स्थापना नहीं की जा सकती ।) आज सन् तीस-पैंतीस का लेखन एक नये रूप में दीखता है, और अचरज पैदा करता है । और उस समय का गम्भीर मानवीय सत्य आज एक पार्टी का नारा मात्र रह गया है, आज का गम्भीर मानवीय सत्य उस में नहीं समा रहा है, कोई भले ही अपने नारों से अपने को ही ऐसा चकरा ले कि आगे कुछ सोच न सके ।

यह एक और प्रश्न है जिस का उत्तर नयी पीढ़ी के साहित्यकार को पाना है । वह अपनी करुणा किस को दे ? गरीब के वर्ग को, जो गरीब तो है ही ? या निम्न मध्यवर्ग को, जो गरीब से किसी तरह कम कष्ट में नहीं है ? या कि समूची मानवता को वह करुणा का पात्र मान ले—जो स्वयं एक खतरनाक सिद्धान्त हो सकता है ? या फिर वह मानवता के प्रतीक स्वयं अपने को ही करुणा का परम पात्र मान ले—जो कि पराजय की इति है ।

बीच की पीढ़ी एक प्रश्न को ले कर बहुत चर्चा करती थी : 'कस्में देवाय हविषा विधेम ?' आज यह प्रश्न कोई नहीं पूछता । न उसे उठाया ही जा सकता है । इसलिए नहीं कि 'कस्में' का अन्तिम उत्तर हम ने पा लिया है • इसलिए कि वाकी का पद निरर्थक हो गया है । 'देवाय' का कोई प्रश्न ही नहीं ; 'हविष्'—क्या हमारा नैतिक चिन्तन अधिक मूल्यवान् है, या हमारा राजनीतिक कर्म ? 'विधेम'—जब हमारा कर्ता होना ही सन्दिग्ध है तो हम उत्तम पुरुष में बात ही क्यों करें, दल का जो विधेय हो ।

नये लेखक के स्वाधीन विकास में स्थिति की बाधाएँ और भी हैं। पिछले चालीस-पचास वर्षों में कई साहित्यिक पत्र-पत्रिकाएँ आरम्भ हुईं और वन्द हुईं। सब 'दरिद्राणां मनोरथा.' नहीं थी, लेकिन विलीन सब हो गयी; अगर एक-आध पत्रिका बची तो इसी लिए कि 'साहित्यिक' विशेषण का मोह उस ने छोड़ दिया। फिर भी, कुछ वर्ष पहले तक बराबर नये पत्र आते रहे, चाहे दो-चार अंको के बाद ही वन्द हो जाने के लिए! सर्जनोत्कण्ठा बराबर बनी रही। साहित्यिक पत्र-जगत् की अवस्था उतनी हीन कभी नहीं थी जितनी वह आज है। आज जो दो-एक साहित्यिक पत्र निकलते हैं, उन के निकलते रहने का रहस्य ढूँढने चलें तो कदाचित् प्रत्येक के पीछे किसी एक आदर्शवादी की हठधर्मी से अच्छा कोई कारण न मिल सकेगा—कम से कम यह तो कोई न कह सकेगा कि उस के ग्राहक इतने हैं कि वह आर्थिक दृष्टि से सफल है! ऐसी स्थिति में नये लेखक के लिए लेखन-जीवी हो सकना तो लगभग असम्भव है। यह नहीं कि पहले स्वतन्त्र लेखन-जीवियों की संख्या बहुत अधिक रही, पर अब स्थिति और भी विकट हो गयी है। पत्र-पत्रिकाओं की अनुपस्थिति में लेखको का सामने आना भी कठिन है, जो प्रतिष्ठित है उन की बात छोड़ दे तो नयी प्रतिष्ठाएँ बनना कही कठिन हो गया है, क्योंकि उस के लिए चर्चा, समीक्षाएँ, वाद-विवाद इत्यादि आवश्यक हैं और पत्र-पत्रिकाओं की अनुपस्थिति में ये सब भी नहीं हो सकते। दलों के छोटे-मोटे स्थानीय पत्र अपने लाख उपयोग के बावजूद इस कमी को पूरा नहीं करते। रेडियो पर समीक्षा होती है, लेकिन एक तो उन का साधारण स्तर अखबारों के रविवारीय कोड़पत्रों की आलोचना से ऊँचा नहीं होता; कुछ इसलिए और कुछ निरी वार्ता होने के कारण कोई उन पर ध्यान नहीं देता; दूसरे रेडियो पर भी प्रायः प्रतिष्ठित लेखकों की रचनाओं की ही चर्चा होती है। रेडियो नयी प्रतिष्ठाएँ नहीं बनाता, नयी प्रतिभा सामने नहीं लाता, केवल प्रतिष्ठित प्रतिभाओं का दोहन या शोषण करता है। हमारी धारणा है कि यह बात भारतीय रेडियो के समूचे इतिहास के बारे में निरपवाद सत्य के रूप में कही जा सकती है।

ऐसी स्थिति में नये लेखक के आगे मार्ग क्या है? शिक्षण, पत्रकारिता

और सिनेमा के व्यवसाय, रेडियो, प्रकाशन और प्रचार के सरकारी विभागों की नौकरियाँ, सरकारी पत्रों का सम्पादन—ये ही मार्ग उस के सामने खुले रह जाते हैं। थोड़ी-बहुत सम्भावना कूटनीतिक पत्रकारिता के क्षेत्र में हो सकती है—विदेशी दूतावासों के प्रचार-प्रसार विभागों में। स्वच्छन्द रहना बहुत कठिन हो गया है और क्रमशः कठिनतर होता जाता है क्योंकि जीवन की न्यूनतम आवश्यकताएँ भी इतनी महँगी हो गयी हैं। यह संकट भारत में ही नहीं, सर्वत्र यही प्रश्न है। इंग्लैंड में भी लेखक अधिकाधिक सरकारी नौकर होते जाते हैं, अमेरिका में बहुत-से लेखक 'लेखन-शिक्षक' भी हो जाते हैं पर इस एक नये व्यवसाय की सम्भावना से बहुत अधिक अन्तर नहीं पड़ता। रूस में तो सभी लेखक अनिवार्यतया सरकारी कर्मचारी हैं ही, नहीं तो प्रकाश में ही नहीं आ सकते। इस प्रकार सर्वत्र साहित्यकार का 'सरकारीकरण' हो रहा है, और इस का प्रभाव उस के मानसिक विकास पर होना स्वाभाविक है। वह क्रमशः अधिक आसानी से अपने को स्वाधीन व्यक्ति के रूप में नहीं, एक सस्था के कर्मचारी के रूप में देखता है। जिस प्रकार दलनिष्ठा उस के स्वतन्त्र विवेक को सीमित करती है, उसी प्रकार सस्था-निष्ठा भी। किस लेखक ने नहीं अनुभव किया होगा कि कल का स्वाधीन साहित्य-स्रष्टा आज का रेडियो-कर्मचारी या प्रकाशक का सलाहकार बन कर, अपनी सस्था के दृष्टिकोण को सम्पूर्णतया अपना कर, आज उस के पास कोई ऐसा प्रस्ताव ले कर आया है जिसे कल वह स्वयं अग्राह्य मानता था ! सन् तीस-पैंतीस का साहित्यकार विद्रोह में भी अपने प्रति उत्तरदायी था, आज का सस्थानिष्ठ साहित्यजीवी ऐसे नैतिक दायित्वों के वगैर भी मज्जे में चल सकता है। (वल्कि उन के वगैर ही मज्जे में चल सकता है, उन को मानने में तो मज्जा किरकिरा हो जायेगा !)

[५]

चित्र निःसन्देह काफी अँधेरा है। लेकिन निराशाजनक नहीं। मैंने समस्या को उघाड़ कर सामने रख दिया है, उस का हल तो नये लेखक को ही खोजना होगा। वह मेरा काम नहीं है। ऐसा इस लिए नहीं कि मुझे उस की समस्या से सहानुभूति नहीं, वरन् इसलिए कि मैं जो भी कहूँ, वह 'वाहर' से मिली हुई सलाह ही हो सकती है, और समाधान 'भीतर'

से होना चाहिए। सलाह के तौर पर अपने अनुभव की दो-तीन बातें मैं कह सकता हूँ। एक तो यह, कि समस्या को आँख मिला कर देख लेना भी उपयोगी है। उस में समाधान की जो माँग है, वही समाधान उत्पन्न करेगी। दूसरे यह, कि समस्या का रूप नया और जटिलतर होते हुए भी मूलतः समस्या वही है : एक स्वाधीन व्यक्तित्व का निर्माण, विकास और रक्षण। लेखक को वह स्थिति और वातावरण खोजना और गढ़ना है जिस में स्वाधीन व्यक्तित्व पनप सके, उन साधनों को पाना और बनाना है जिन के द्वारा वह व्यक्तित्व अभिव्यक्त हो सके। उसे न समष्टि ने विलीन हो जाना है, न निरे स्वच्छन्दतावाद में पलायित होना है; न सर्वसत्तावान स्वीकार करना है, न सम्पूर्ण अराजकता। वह उत्तरदायित्व-मुक्त नहीं है। पर उस का उत्तरदायित्व न तो अधिकार की अम्यस्त पुरानी पीढ़ी का अपने अधिकार के प्रति उत्तरदायित्व है, न परिवर्तन-कामी बीच की पीढ़ी का अपने प्रति उत्तरदायित्व। उस का उत्तरदायित्व है स्वाधीन विवेक के प्रति—यद्यपि मैं इस की कठिनाइयाँ ही गिनाता आया हूँ ! लेकिन अगर वही एक रास्ता है, तो उस की कठिनता या दुर्गमता भी ऐसी बाधा नहीं हो सकती जिसे उल्लंघन न सके। 'नान्यः पन्था विद्यते ?'— 'शुभास्ते पन्थानः !'

पश्मपश, प्रभाव, प्रक्रिया'

(क) हिन्दी और आधुनिकता

आधुनिकता के लोगो ने अलग-अलग अनेक अर्थ किये हैं। मेरी दृष्टि में आधुनिकता एक अनगढ़ चीज है। वह एक सिद्ध स्थिति नहीं, एक प्रक्रिया है। संस्कारवान् होने की क्रिया को ही मैं आधुनिकता मानता हूँ। जो संस्कारी हो चुका है और अब स्थिर है वह मेरी दृष्टि में आधुनिक नहीं है।

आधुनिकता की दृष्टि में सब से पहले मैं हिन्दी भाषा पर विचार करना चाहूँगा, क्यों कि यह आज का एक महत्त्वपूर्ण प्रश्न है। मेरी दृष्टि में हिन्दी सदा से आधुनिक रही है। सिन्धु से ब्रह्मपुत्र तक सारा क्षेत्र हिन्दी का है चाहे आज उनके दोनों छोर देश से बाहर चले गये हैं। यह देश भाषाओं और संस्कृतियों के सगमों का देश है। हिन्दी उन सगमों से ही विकसित हुई है। अतः वह सगमों की भाषा है, विद्रोहों की भाषा है। इसी भाषा ने सारे देश में भारतीय संस्कृति को बनाये रखा, भारतीयता के बोध को जीवित रखा। युद्ध होते रहे, फिर भी भारतीय संस्कृति नाम की एक चीज आगे बढ़ती रही। हिन्दी उस की भाषा रही। हिन्दी प्रदेश से प्रवृत्तियाँ उठी और सारे देश में फैली। दूसरे भाषा-क्षेत्रों में भी जो प्रसारणीय हुआ वह हिन्दी में आया और हिन्दी से छन कर वितरित हुआ। किसी दूसरी भाषा ने यह काम नहीं किया। हिन्दी अब भी यह कार्य कर रही है। १९वीं सदी से पहले हम हिन्दी के माध्यम से ही भारतीयता को पहचानते थे। आज्ञादी की आकांक्षा

१ राजम्यान साहित्य अकादमी द्वारा वीकानेर में आयोजित उपनिषद् में उठाये गए कुछ प्रश्नों पर टिप्पणियाँ।

इसी भाषा के माध्यम से विकसित हुई—वाग्ला में उस के उदय के वावजूद। राजधानी के रूप में कलकत्ता की प्रतिष्ठा के कारण स्थिति थोड़ा बदली। पश्चिम के प्रभाव राजधानी कलकत्ता और मुख्य सागर-व्यापार-केन्द्र बम्बई से आते रहने के कारण भारतीय सांस्कृतिक चेतना का एक उत्स 'मध्य देश' न रहकर दिल्ली-कलकत्ता-बम्बई का त्रिकोण बना। पर हिन्दी फिर राष्ट्रीयता के स्वर की मुख्य वाहिका बनी; उठते हुए देशव्यापी आन्दोलन की भाषा बनी। यह भाषा खड़ी बोली थी अर्थात् सत्कारी बनने के लिए निरन्तर सचेष्ट हिन्दी। (अच्छी सत्कारी हिन्दी बोलने वाले पहले भी कम थे और आज भी कम हैं।) इस प्रकार हिन्दी विकासमान सत्कारों और पनपते विद्रोहों की भाषा रही है। यह किसी क्षेत्र की साम्प्रदायिक भाषा नहीं रही। कभी आगरा-मथुरा को, कभी कलकत्ता-बम्बई को और कभी दिल्ली को केन्द्र बना कर वह सारे देश के सत्कारों और परिवर्तनों का नेतृत्व करती रही है। आधुनिकता का संस्कार सदा इसके साथ रहा है।

आधुनिकता के साथ हिन्दी को जोड़े रखने के लिए काशी ने उस के उत्तरदायित्व को जब पहचाना तो वहाँ से उस का नये सिरे से उदय हुआ। खड़ी बोली हिन्दी काशी की भाषा नहीं थी, पर काशी में भारतीयता की जो चेतना जाग रही थी उस की वाहिका यही हो सकती थी। इसी से आधुनिकता की नयी चेतना उस में आयी। अब भी वह उस चेतना को वहन कर रही है। मैं इसी अर्थ में उसे आधुनिकता का गौरव और राष्ट्र-भाषा की प्रतिष्ठा देना चाहता हूँ।

हिन्दी को राष्ट्र-भाषा बनाने के लिए कानून का आश्रय मैं जरूरी नहीं मानता। हिन्दी कभी कानून से आगे नहीं बढ़ेगी। इस में आधुनिकता और भारतीयता के जो संस्कार हैं वे ही इसे आगे बढ़ायेगे। आज राष्ट्र-भाषा पर जोर देने की उतनी आवश्यकता नहीं है जितनी जरूरत एक लिपि पर जोर देने की है। अगर आज देवनागरी लिपि को सारा देश स्वीकार कर ले तो हिन्दी की व्यापकता स्वतः स्वीकार कर ली जायेगी। हिन्दी का यह परम्परागत उत्तरदायित्व है कि वह जिस अर्थ में आधुनिक थी, उसी अर्थ में आधुनिक बनी रहे। उसे निरन्तर संस्कारवान् होते रहने की अपनी प्रवृत्ति को नहीं त्यागना है। यदि वह ऐसा करती रही तो कोई भी शक्ति उस का मार्ग अवरुद्ध नहीं कर सकती।

(ख) आधुनिक काव्य-बोध

अब यह बताना आवश्यक नहीं रह गया कि हिन्दी में आज जो काव्य लिखा जा रहा है, उस में और पहले जो काव्य लिखा जा चुका है उस में बहुत अन्तर है। यहाँ प्रश्न अच्छे या बुरे का नहीं होना चाहिए। आज हिन्दी में तथा देश की अन्य भाषाओं में भी जो कुछ लिखा जा रहा है उस पर पश्चिम का पर्याप्त प्रभाव है। प्रभाव हमेशा रहे है, हम सदा बाहरी प्रभावों को ग्रहण करते रहे हैं। किन्तु प्रभाव का अर्थ नकल नहीं है। हम बाहरी सम्बन्ध व प्रभाव को न चाहे किन्तु रोक नहीं सकते। पश्चिम हमारे साथ है और रहेगा। जो साथ है, उस का प्रभाव अवश्य आयेगा। उसे हम ग्रहण भी करेंगे—क्यों न करें? पर नकल नहीं करेंगे। या जो नकल होगी उस का तिरस्कार करेंगे।—प्रभाव का एक पहलू और है। हमारी परम्परा में बहुत-सी चीजें ऐसी हैं जो हमारी थी, हमारी है, पर जिन्हें हम भूल गये थे। पश्चिम के सम्बन्ध में हमें उन का स्मरण हुआ और हमें बोध हुआ कि वे हमारे पास पहले से चली आ रही हैं यद्यपि हमारे ध्यान से उतर गयी थी। उदाहरणार्थ बुद्ध हमारे थे; उन की देन सदियों से हमारी थी। पर हम उसे भूल-मे गये थे। जब हमें याद दिलायी गयी कि हम से पूर्व के देशों के बौद्ध और हम भाई-भाई हैं, तब हमें अपनी सस्कृति के विस्तार का बोध हुआ और उस के माध्यम से हम ने आधुनिकता का एक और अध्याय पार किया। एक अन्य उदाहरण कालिदास का है। कालिदास को हम भूले कभी नहीं; बराबर पढ़ते रहे, पर उन गुणों को नहीं देखते रहे जिन की ओर पश्चिम की आलोचना के कारण हमारा ध्यान आकृष्ट हुआ। पश्चिम का पाठक जब कालिदास से परिचित हुआ, उन के ग्रन्थों के अनुवाद वहाँ पहुँचे और उन की चर्चा वहाँ हुई, तब वहाँ से कालिदास का और उन के माध्यम से भारतीय सस्कृति का एक नया ही रूप स्वयं हमारे सामने आया। यह भी हुआ कि पश्चिम ने गलत समझ कर गलत प्रभाव ग्रहण किया, पर समझ ही गलत होती है, या अन्धी नकल गलत होती है; प्रभाव भिन्न होने से ही 'गलत' नहीं होते—केवल ग्रहण करने वाले की भिन्न प्रतिभा या सस्कार का सकेत करते हैं। पश्चिम में अमरुक, कालिदास और उपनिषदों की खिचड़ी का प्रभाव दीखा—रोमांटिक आन्दोलन में। समझ गलत रही हो, परिणाम में इतना दम था कि हम फिर उस से प्रभावित हुए। वल्कि यूरोपीय रोमांटिकों को पढ़ने के बाद हम ने

कालिदास को फिर पढा तो उन्हें एक नये रूप में पहचाना; और फिर पश्चिम का रोमांटिक आन्दोलन हमें एक नये ढंग से अपना-सा लगा। एक नये ढंग से ग्रीक मूर्तिकला के परिचय से हमारी गान्धार शैली में जो विशेषताएँ प्रकट हुईं, वे यूनानियों के लिए उतनी ही अकल्पित रही होगी। पूर्व और पश्चिम के सम्बन्धों और प्रभावों का प्रतिफलन दोनों पक्षों के लिए अप्रत्याशित और हितकर भी रहा है—जैसे दोनों तरफ निरी नकल भी होती रही है।

पश्चिम से हम प्रभावित ही नहीं हुए हम ने उन्हें प्रभावित भी किया है। प्रतीकवाद और विम्ववाद के यूरोपीय आन्दोलनों के मूल स्रोतों का अध्ययन इस का पूरा प्रमाण दे सकता है। हमारे जिस काव्य में बहुत-से अध्यापक आलोचकों की सिर्फ 'पश्चिम की नकल' देखती है, अनूदित हो कर वह पश्चिम में अपनी 'ताजगी' के लिए सम्मान पाता है !

काव्य-बोध से आधुनिकता का सम्बन्ध इस सन्दर्भ में सरलता से समझा जा सकता है। आधुनिकता और भारतीयता में कोई बुनियादी विरोध नहीं है; आधुनिक होने का अर्थ यह नहीं है कि हम भारतीय बिल्कुल न रहे और पश्चिम की नकल करे। हम विश्व में और भारत में बदलती हुई परिस्थिति को पहचानें; तटस्थ हो कर नयी स्थिति की छाप ग्रहण करें—मिटे नहीं, नये स्कारारी हो। अगर यह नहीं होता तो हम आधुनिक नहीं हैं।

(ग) अच्छी नयी कविता और भाषा की संकरता

आज जो कविता हिन्दी में लिखी जा रही है, उस के विषय में दो प्रश्न अधिक उठाये जाते हैं। पहला प्रश्न है : 'अच्छी नयी कविता की पहचान क्या है ?'—दूसरा प्रश्न है 'नयी कविता में प्रयुक्त भाषा में संकरता का औचित्य क्या है ?'

कविता को समझने, परखने, उस का मूल्यांकन करने के लिए कविता से चार प्रश्नों का उत्तर जानना चाहिए :—

१. कवि ने क्या करना चाहा है ?
२. वैसा उसने क्यों चाहा है ?
३. अपने उद्देश्य में वह कहाँ तक सफल हुआ ?
४. जो कुछ कवि ने करना चाहा, वह करने योग्य या महत्त्वपूर्ण था कि नहीं ?

अन्तिम प्रश्न के सही उत्तर की खोज पूरी तटस्थता और ईमानदारी के साथ की जानी चाहिए। प्रथम तीन प्रश्नों का उत्तर ठीक और सन्तोषजनक मिल जाने पर भी यदि चौथे प्रश्न के उत्तर में अनुभव के खरेपन का प्रमाण नहीं मिलता तो वैसी कविता को विशेष उपलब्धि नहीं माना जा सकता। चारों में से किसी भी प्रश्न का उत्तर—व्यवहार में इस का अर्थ हो जाता है पिछले दो प्रश्नों का उत्तर, क्योंकि पहले दो प्रश्न कविता को समझने के लिए है, अन्तिम दो उस का मूल्य निर्धारित करने के लिए—सन्तोषजनक न हो तो कविता को फेंक दीजिए केवल प्रयोग को, वैचित्र्य को, शिल्प की कलाबाजी को, हस्तलाघव को कविता मत मानिए। कवि के लिए भी इन्हीं आधारों पर आत्मालोचन आवश्यक है। इस मूल्यांकन में निर्ममत्व बुरी चीज नहीं है। बल्कि ममत्व, सम्बन्ध एवं मित्रता आदि के कारण दृष्टि धुंधली हो जाये तो उस में न कवि का हित है, न आलोचक का, न पाठक का। धुंधली दृष्टि से न तो अच्छी कविता लिखी जा सकती है और न पहचानी ही जा सकती है। यह बात कविता मात्र के लिए सच है; नयी कविता के लिए और भी सच हो जाती है क्योंकि वहाँ दूसरे की दृष्टि के भरोसे रहने की भी गुजाइश नहीं।

भाषा की सकरता का प्रश्न एक हद तक एक व्यर्थ प्रश्न है। भाषा की सकरता आज की व्यापक सामाजिक परिस्थिति के समान्तर काव्य को लाने का प्रयत्न है। इस लिए वह समझ आ सकनी चाहिए एक हद तक क्षम्य भी होनी चाहिए। या कि केवल भाषा की संस्कारहीनता का रोना न रो कर हमें समाजव्यापी संस्कारहीनता, प्रतिमानहीनता और मूल्य-विकृति की ओर ध्यान देना चाहिए—भाषा के प्रति उदासीनता जिस का केवल एक पहलू है। हमें संस्कारी भाषा चाहिए। संस्कारी भाषा के लिए भाषा सीखने का संस्कार पैदा करना चाहिए। हम में से नब्बे प्रतिशत लोग हिन्दी की उतनी शिक्षा नहीं पाते जितनी पानी चाहिए। दूसरी भाषा—विशेष रूप से अँगरेजी—सीखने के लिए तपस्या की जाती है पर हिन्दी के लिए मान लिया जाता है कि हिन्दी तो मातृभाषा है, अपने-आप आ जायेगी। कोई भाषा अपने-आप नहीं आती, यत्नपूर्वक सीखी जाती है। भाषा की सकरता को पहचाना भी तभी जा सकता है जब हम ने संस्कारी भाषा सीखी हो। पाठक इस के लिए अधिक दोषी है। यदि साधारण सामाजिक सावधान हो जाये तो कवि को भी साव-

घान होना पड़ेगा—उसे समाज में पहुँचना जो है। संकरता का एक औचित्य भी है : कवि उसी भाषा का प्रयोग करता है जिसे वह रोज़ जीता है। जब हम बोल-चाल में संकर भाषा का प्रयोग करते हैं, सारा समाज संकर भाषा में जीता है, तब कविता में उसे क्यों प्रवेश नहीं मिलेगा ? हमारे जीवन को जो शब्द व्यक्त करेंगे वे ही तो अनिवार्यतः काव्य में आयेगे। हम अपने अर्थों को रोज़ जिन सन्दर्भों में जीते हैं, उन के साथ अगर हम ने अँगरेज़ी शब्द जोड़ लिये हैं, तो कविता में उन के बिना काम भी कैसे चलेगा ? या तो कवि उन सन्दर्भों से कट जायेगा, या उन सन्दर्भों से बँधा पाठक कवि से कट जायेगा। ऐसी स्थिति न पैदा हो, यह तभी हो सकता है जब दोनों एक समान सत्कारी साधु भाषा के भागीदार हों।

(घ) ज्ञान-विज्ञान और सर्जन-प्रक्रिया

ज्ञान-विज्ञान आदि के सन्दर्भ में रचना-प्रक्रिया को समझने में भी हम भूल करते हैं। रचना-प्रक्रिया के सम्बन्ध में केवल रचयिता का पक्ष प्रस्तुत कर के छोड़ देना काफी नहीं है। गृहीता, पाठक या सामाजिक के पक्ष का विचार भी साथ होना चाहिए : क्यों कि रचना-प्रक्रिया सम्प्रेषणीयता की भी सृष्टि करती है। यह ध्यान देने की बात है कि अनुभूति के समय हर अनुभोक्ता के अलग-अलग सत्कार अनुभूति को एक विशिष्ट रंगत दे देते हैं। वीते अनुभवों की स्मृतियाँ, नयी-पुरानी ऐसी अनेक बातें हैं जो गृहीता की अनुभूति का निरूपण, निर्देशन और नियमन करती हैं। क्यों कि किसी एक व्यक्ति के जीवन का सचित अनुभव किसी दूसरे के सचय में सौ प्रतिशत एकरूप नहीं हो सकता, इस लिए एक की अनुभूति दूसरे की अनुभूति पूरी तरह नहीं हो सकती। कवि केवल कवि के भीतर के घटित की, रचना-प्रक्रिया की बात तक सीमित न रह कर अपने सामने यह प्रश्न रखे कि मेरी अनुभूति गृहीता या सामाजिक की अनुभूति कैसे हो (या हो गयी), तो कवि-कला आगे बढ़ती है। क्यों कि सम्प्रेषण की चुनौती स्वीकार किये बिना जो आगे बढ़ना है, वह कला के क्षेत्र का नहीं है : आत्म-गोध की दिशा में वह हो सकता है और वह आत्म-शोध उच्चतर कला की भूमिका भी हो सकता है पर अपने-आप में वह कला का प्रमाण नहीं है।

रचना-प्रक्रिया और सम्प्रेषण की सारी बात ही थोड़ा विषयान्तर

है। यद्यपि अनिवार्य विषयान्तर, क्यों कि ये दोनों एक सम्पूर्ण कार्य-व्यापार के दो पहलू हैं—एक आत्म्यन्तर अथवा सृष्टि से सम्बन्ध रखने वाला, दूसरा बाह्य अथवा सामाजिक यानी ग्रहण अथवा आस्वादन से सम्बन्ध रखने वाला। ज्ञान-विज्ञान और रचना-प्रक्रिया का प्रश्न इस से कुछ अलग पड़ता है। क्या ज्ञान-विज्ञान बढ़ने से रचना को इस अर्थ में क्षति पहुँचती है कि हम सचेत हो जाते हैं, उसी का विश्लेषण करने लगते हैं ? नहीं तो क्या उस से लाभ होता है ?

निःसन्देह दोनों सम्भावनाएँ वहाँ हैं। कवि रचना-प्रक्रिया का विश्लेषण कर के वही तक रह जाये तो वह घातक होगा—क्यों कि जो ऊर्जा रचना में लगती वह विश्लेषण में व्यय हो जायेगी और 'मेरे भीतर क्या हो रहा है' इस की पड़ताल में कवि सम्प्रेषण कर्म से विरत हो जायेगा। या वह मान लेगा कि क्यों कि मैं जान गया कि अमुक भाव किस प्रकार मुझ में उदित हुए, इस लिए वे अब सम्प्रेषण के लायक नहीं रहे—पाठक भी जान लेगा कि वे कैसे कहाँ से आये। पर यही तक रह जाना तो यन्त्र-प्रक्रिया तक रह जाना है। अवश्य ही पाठक उसे पहचान लेगा, पर यह तो उसे पहचानना भी चाहिए यह यन्त्र-प्रक्रिया शिल्प का अंग है जिसे गृहीता को पहचान सकना चाहिए, वल्कि इस पहचान से तो वह कवि के निकटतर आ सकता है। और फिर शिल्पगत आत्म-सजगता का यह परिणाम भी तो हो सकता है कि कवि निरे टोटको और हल्की चातुरी का सहारा लेने से बचे ; स्वर, नाद, शब्द-मैत्री, लय, छन्द अनुरणन, भणित आदि की गम्भीरतर सम्भावनाओं को पहचाने और उन का उपयोग करे ? अगर कवि पाठक से एक डग आगे हो कर सम्प्रेष्य कुछ ला सकता है, तो आत्म-सजग कवि भी शिल्प-सजग पाठक से फिर एक कदम आगे रह कर उसे नया कुछ दे सकता है।

पर यह सारी बात उस स्तर की नहीं है जिस पर रचना होती है। रचना के स्तर पर तो पहचानना चाहिए कि काव्य—या कला—स्वयं एक प्रकार का जानना है—एक ज्ञान है। हम जो रचते हैं उसे हम जानते हैं। वल्कि उसे जानने का न कोई दूसरा साधन है, न कोई दूसरा प्रकार है सिवा उसे रच देने के। काव्य से जो ज्ञान हम पाते हैं, वह किसी दूसरे ज्ञान-विज्ञान से नहीं मिल सकता : इस लिए कोई ज्ञान-विज्ञान उस में बाधक नहीं हो सकता। काव्य-सत्य की कोटि विज्ञान के सत्यो की कोटि से अलग और बाहर है। यह विल्कल अलग बात है कि

एक कोटि के सत्यो की साधना मे हम दूसरी कोटि के प्रति अपने लगाव को गिथिल हो जाने दें—या इस के प्रतिकूल एक कोटि की साधना से व्यक्तित्व का जो विकास हो या गहराई बढ़े उस के सहारे हम दूसरी मे प्रवेग पाने के लिए अधिक उत्सुक हो उठे । या कि एक मे जो जिज्ञासाएँ अनुत्तरित रह जाये उन्हें ले कर दूसरी की ओर उन्मुख हो । जीवनानुभूति ही काव्य का अथवा कला का क्षेत्र है; अनुभूति-सत्य का ज्ञान काव्य द्वारा ही सम्भव है और वही कवि का सम्प्रेष्य होता है ।

वेदो की बात अलग है और अलग रखनी चाहिए । वेद, जैसा कि नाम मे निहित है, 'जाना हुआ' है, स्वयसिद्ध है । पर उसे हम जिस अर्थ मे जाना हुआ कहने हैं, उस अर्थ मे कविता का सत्य जाना हुआ या स्वतः-प्रमाण नहीं होता । आज की कविता के साथ वेद का उल्लेख करना दोनो को गलत सन्दर्भ मे रखना है । वेद जहाँ श्रद्धेय हैं वहाँ आज के अर्थ मे काव्य नहीं है । काव्य-सत्य न केवल अपौरुषेय नहीं है वरन् नितान्त पौरुषेय होना चाहिए । आधुनिक बुद्धि वेदों के कुछ अंगो को काव्य-दृष्टि से भी देख सकती है और देखती है; पर यह मान लेना भूल होगी कि उन अंशो का भी केवल उतना ही अर्थ था जितना इस प्रकार सामने लाया जाता है । मन्त्र-द्रष्टाओं को हम केवल रचयिता भी मानें तब भी उस अतिरिक्त अर्थ के अस्तित्व को नकारा नहीं जा सकता । अपौरुषेय मे पौरुषेय का भी पाया जा सकना कुछ भी अस्वाभाविक नहीं है; दूसरी ओर काव्य मे अपौरुषेय का सकेत भी मिल जाये तो उसे बड़ी बात समझना चाहिए ।

तो मैं तो यही मानता हूँ कि ज्ञान-विज्ञान से हमारी क्षमता बढ़ी है; किसी की अगर नहीं बढ़ी तो उस का कारण ज्ञान मे नहीं है । उस से कवि-कर्म की जो समस्याएँ जटिलतर हुई हैं उन से डरने की आवश्यकता नहीं है । और अगर यह ज्ञात हो गया है कि अनेक ऐसे तथ्य हैं जो हम नहीं जानते, तो उन्हें और कुछ समय तक अज्ञात रहने दिया जा सकता है—ऐसा कव था कि हमारा अज्ञान बहुत बड़ा नहीं था ?

संक्षेप में आज की नयी कविता मे अगर कोई तत्त्व ऐसा है जो ज्ञान-विज्ञान के विस्तार और सृजन-प्रक्रिया पर उस के प्रभावो के कारण जटिलतर हो गया है, तो उस मे कवि के लिए जितना खतरा है उतनी लाभ की सम्भावना भी । खतरे देख कर घबराना क्यों ? तालियों के भरोसे जीवित रहने वाला सम्मेलनी कवि भी मंच के खतरे उठाता है ।

कोई कवि जटिल और अवोध्य रचना छपा कर पाठक की प्रतिक्रियाओं की सम्पूर्ण अवज्ञा करता है तो उस का दंड भी पाता है। निरी बाहरी प्रतिक्रिया उतना महत्त्व नहीं रखती जितना महत्त्व कवि की अपनी सर्जन-प्रक्रिया के प्रति ईमानदारी का है।

(च) व्याख्या की माँग

आजकल कविताओं के साथ कवि से व्याख्या की माँग भी की जाती है। कुछ तो ऐसा उत्सुकता जगाने के लिए किया जाता है; पत्रकारिता या रेडियो के लिए ऐसी चीजे काम की होती हैं। कुछ ऐसा भी समझा जाता है कि व्याख्या में कवि कोई ऐसी नयी बात बता देगा जिस से कविता पर बहुत प्रकाश पड़ेगा, उसे समझने में मदद मिलेगी। बहुत-से कवि अपनी कविता की व्याख्या करना पसन्द भी करते हैं। मेरी दृष्टि में यह कोई अच्छी बात नहीं है। कविता कविता से ही मिलनी चाहिए, व्याख्या की अपेक्षा उसे नहीं होनी चाहिए। या यो कह ले कि जो कविता से नहीं मिल सकता वह कवि-कृत व्याख्या से पाना (या देना भी) व्यर्थ है (—क्योंकि दूसरो द्वारा व्याख्या की तो उपादेयता होती है) व्याख्या की सुविधा पा कर कवि काव्य की त्रुटियों को दूसरो से छिपा सकता है तो अपने को भी धोखा दे सकता है, या काव्य में ऐसे तत्त्वों की उपस्थिति का दावा कर सकता है जो वास्तव में उस में नहीं हैं।

यो, स्वयं कवि द्वारा व्याख्या की बात छोड़ दे, तो कवि और पाठक के बीच व्याख्या का एक उचित और आवश्यक स्थान है। जिन चार प्रश्नों की बात मैं ने कही है, उन में से पहले दो व्याख्या के क्षेत्र हैं, मूल्यांकन की वह भूमिका है। सामान्यतः ऐसी व्याख्याएँ सहृदय आलोचक या प्राध्यापक वर्ग करता है या उस वर्ग को करनी चाहिए—या ऐसा एक वर्ग कवि और पाठक के बीच रहना चाहिए और उस तक दोनों पक्षों की पहुँच होनी चाहिए। दुर्भाग्यवश आज यह वर्ग प्रायः यह काम नहीं करता : इस काम के योग्य अपने को बनाने का परिश्रम साधारणतया उसे गवारा नहीं होता—या कभी उस के साधन उस के लिए दुर्लभ हो जाते हैं। विश्वविद्यालयों का अध्यापक वर्ग नया कुछ प्रायः नहीं पढ़ता है, इस लिए उस का व्याख्याता हो सकने की स्थिति में ही नहीं आता। दूसरी ओर पाठक विशेषतया नया ही पढ़ता है—यह स्वाभाविक (और उचित भी) है कि वह नया और समकालीन पढ़े

और उस के मार्ग से होता हुआ ही प्राचीनतर की ओर जाये। फलतः पाठक और अध्यापक के बीच की दूरी घटने की वजाय और बढ़ती जाती है। ऐसी स्थिति में लाचारी हो जाती है कि पाठक कवि से व्याख्या चाहे और फिर उस की कसौटी अध्यापक से कराये—जब कि सही स्थिति इस से ठीक उलटी होनी चाहिए : अध्यापक व्याख्या करे और उस व्याख्या की कसौटी कवि-दृष्टि पर हो। पर इस लाचारी को लाचारी ही मानना चाहिए, वह भी साम्प्रतिक लाचारी, वांछनीय स्थिति कभी नहीं समझना चाहिए। कवि को अपनी या समकालीन काव्य की व्याख्या करनी पड़े तो उसे पाठक को सतर्क भी करते रहना चाहिए कि ऐसी व्याख्या न तो अन्तिम है, न एक मात्र, न उसे मूल्य-निर्धारक माना जाये; कि वह केवल पाठक की सहायता के लिए एक सकेत-भर है।

(छ) शिल्प और लय

मेरी समझ में लय शिल्प का ही एक महत्त्वपूर्ण पक्ष नहीं, काव्य का एक आवश्यक गुण है। लय के बारे में पिछले वर्षों में काफ़ी बे-सिर-पैर की बातें कही गयी हैं, नयी कविता के समर्थकों द्वारा भी और निन्दकों द्वारा भी। मैं नहीं समझता कि नयी कविता ने लय छोड़ी है—यानी जो कविता है उम ने। जो निरा गद्य है उस की बात अलग है, यद्यपि अच्छा गद्य भी लय सम्पन्न होता है—हाँ, गद्य की लय पद्य की लय नहीं होती। लय का विचार करने के लिए नयी कविता ही नहीं, हिन्दी से भी थोड़ा हट कर एक उदाहरण लिया जाय—वांग्ला से। यह हमें पूर्व-ग्रहों के दबाव से भी बचाये रखेगा और अपने-आप में भी अत्यन्त शिक्षाप्रद उदाहरण है। साइकेल मधुसूदन दत्त का। मधुसूदन दत्त आधुनिक वांग्ला काव्य के प्रवर्तक हैं। उन का जीवनानुभव और उन के काव्य-सम्बन्धी प्रयोग और आविष्कार आधुनिक वांग्ला काव्य के विकास के ही नहीं, आधुनिक भारतीय काव्य के अध्येता के लिए बड़े मूल्यवान् हैं। युवा मधुसूदन का स्वप्न था इंग्लैंड में ख्याति पाने का—इस का कोई विकल्प उनके सम्मुख था तो एक नाम-हीन मृत्यु का !

दु क्रॉस द वास्ट एटलांटिक वेव

फ़ॉर ग्लोरी—ऑर ए नेमलेस ग्रेव !

इसी लिए उन्होंने अँगरेज़ी कविता का अभ्यास किया, अन्य यूरोपीय भाषाएँ सीखी; अँगरेज़ी के संस्कार में इतना डूब गये कि जब उन्हें

कन्या-लाभ हुआ तो पिता को उस की सूचना एक मित्र से दिलानी पड़ी—क्यों कि यह बाग्ला मे कहना उन्हें नहीं आता था ! पर कई यूरोपीय भाषाओं मे पारंगत हो कर जब यह कवि भारत लौटा तो उस ने पहचाना कि वास्तव मे वह केवल गूंगा बन कर आया है; तब उस ने फिर से बाग्ला का अभ्यास किया और अन्त मे उसी का सिद्ध कवि हुआ । बाग्ला तक लौटने का यह वृत्त जीवनी की दृष्टि से तो रोचक ही है, पर लौट कर उन्होंने बाग्ला छन्द से जो किया वह और भी रोचक है । उसी के अध्ययन से हम देखते है कि कैसे उन की प्रतिभा ने पश्चिम से उपाजित सारे ज्ञान का और पश्चिमी काव्य की दीक्षा का रचनात्मक उपयोग किया बाग्ला को समृद्ध करने और नये रूप मे अर्थक्षम बनाने मे ।

तब तक बाग्ला वृत्त-काव्य प्यार छन्द मे लिखा जाता था : सारे मंगल काव्य इसी छन्द मे लिखे गये । मधुसूदन भी कथा-काव्य लिखने वाले थे, उन्होंने यही छन्द लिया । पर मधुसूदन का प्यार पारम्परिक प्यार नहीं है वह पहचाना जा कर भी क्रान्तिकारी रूप से भिन्न है ।

प्यार चौदह वर्ण का वर्णवृत्त है पारम्परिक प्यार मे आठ वर्ण के वाद यति होती थी, अन्त मे तुक ('मित्राक्षर छन्द'), पक्ति का अन्त वाक्य का भी अन्त होता था । मधुसूदन ने तुक को अनावश्यक मान कर छोड़ दिया— 'अमित्राक्षर' प्यार अपनाया (अतुकान्त छन्द भारतीय काव्य का अपरिचित रहा हो, ऐसा नहीं था, पर मधुसूदन के ध्यान मे अवश्य अंगरेजी 'क्लैक वर्स' रही) । आठ वर्ण के वाद की अचल यति भी उन्होंने नहीं मानी और विराम को भी उतना ही चल मान लिया—अर्थात् पक्ति मे किसी भी वर्ण के वाद पूर्ण विराम आ सकता था । पर प्यार की लय उन्होंने नहीं छोड़ी । क्यों कि लय नहीं छोड़ी इस लिए प्यार छन्द नहीं छोड़ा . लय ही वह चीज थी जिस से छन्द पहचाना जा सकता था ।

लय का निर्वाह करते हुए मधुसूदन ने अपने को और सब बन्धनो से मुक्त कर लिया । और यही बाग्ला काव्य की मुक्ति हुई : इसी से वह आधुनिक बना । जहाँ प्यार अत्यन्त एकरस वृत्तान्त का वाहक रहता था, वहाँ उस मे एक आश्चर्यजनक लचकीलापन, प्रखर नाटकीय तनाव और गत्यात्मकता आ गयी । यो भी वह कह सकते है कि इस नयी नाटकीय लय से काव्य की रचना मे ही एक नये प्रकार का काल-बोध लक्षित होने लगा और नया काल-बोध ही आधुनिकता की बुनियादी

घर्न है । अब इस छन्द मे नया कुछ कहना भी सम्भव हुआ, नये ढंग ने और नयी गति से कहना भी ।

पारम्परिक प्यार का नमूना लीजिए :

चीड़ा भाजा उड्या गेल शुधू खाइ जल
खुगि-पूथि बया जाइते अंगे नाइ बल
दैव हेतु दुःख पाइ सहजे कातर
दक्षिणा मागिते नेलाम तौतिदेर धर

(—धर्म-मंगल)

और मधुसूदन दत्त के प्यार का

क्षमा, सखे ! पोषा पाखी पिंजर खुलिले
चाहे पुनः पाशिंवारे पूर्व कारागारे ?
एशो तुमि, एशो शीघ्र, जावो कुंज-वने
तुमि, हे विहंगराज ! तुमि संगे निले ।
देह पदाश्रय आशि प्रेम-उदासिनी
आमि । जथा जाओ जावो, करिवो जा कोरो,
विकाइवो काय-मनः तव राडा पाथे ।

(—ब्रजांगना, सर्ग २)

मैथिलीशरण गुप्त ने मधुसूदन दत्त के काव्यों का अनुवाद उसी छन्द मे किया; उस की विशेषताएँ उन्होने पहचानी और अधिकांश का उपयोग भी किया—कुछ उन्हे स्वीकार्य नहीं हुई । सियारामशरण गुप्त ने भी उसी छन्द मे रचना की—पर वह अग्रज से कुछ आगे गये । कह सकते हैं कि उसी लय का प्रयोग उन्होने किया और छन्द तोड़ दिया, क्यों कि लय का निर्वाह करते हुए उन्होने चौदह वर्ण का वन्धन भी नहीं माना । मधुसूदन दत्त यति को चल मानते थे और विराम कही भी रखते थे; जब विराम का सम्बन्ध पंक्ति से नहीं रहा, न यति से, तो क्यों न पंक्ति को विराम से नापा जाए ? सियारामशरण गुप्त ने बापू मे इसी लय का प्रयोग किया, पर पंक्तियाँ छोटी-बड़ी रखी : यानी प्यार की (या घनाक्षरी की) लय का 'खड़ छन्द' उन्होने लिखा । मैंने भी इसी तरह यह छन्द लिखा—इत्यलम् की कई कविताओ मे वह मिलेगा । घनाक्षरी की लय के साथ हम लोगो ने जो किया, सबैये की लय के साथ गिरिजाकुमार माथुर ने वही; सबैये की लय के अधिक प्रयोग हिन्दी में

नहीं हुए ।

मधुसूदन दत्त ने केवल लय का निर्वाह करते हुए छन्द को बदल कर नाटकीयता नहीं पायी थी; उन्होंने इस के लिए बलाघात का भी सोद्देश्य प्रयोग किया था । अँगरेजी काव्य से परिचित सभी कवियों का ध्यान इधर गया—अँगरेजी छन्द का तो आधार ही बलाघात का प्रयोग है । और प्रायः सभी मुख्य कवि अँगरेजी काव्य से परिचित भी हुए : बल्कि जो-जो कवि उन्होंने पढ़े या उन्हें पढ़ाये गये, या उन्होंने पढ़ाये, उन से उन का अपेक्षया सीधा सम्बन्ध भी पहचाना जा सकता है । जैसे श्रीधर पाठक अँगरेजी काव्य से परिचित और स्वयं प्रतिभाशाली कवि हो कर भी अनुवाद करने चले तो और कोई सत्कवि न ले कर उन्होंने चुना गोल्डस्मिथ को ! गोल्डस्मिथ तब भी दूसरे दर्जे के ही कवि माने जाते थे, पर भाषा की दृष्टि से उन की प्रशंसा थी और अँगरेजी पढ़ने-पढ़ाने के लिए तो वह आदर्श माने जाते थे—और भारत में सर्वत्र पाठ्यक्रम में वह रहते थे ।

स्वर की दृष्टि से हिन्दी में सुमित्रानन्दन पन्त की देन अत्यन्त महत्त्वपूर्ण है । विशेष रूप से पहले के काव्यों की । पल्लव की भूमिका में उन्होंने जो स्वर-विचार किया है, उस के कारण वह हिन्दी साहित्य की इतिहास-यात्रा में एक मील का पत्थर बन गया है । आज भी कवि को उस में मार्ग-निर्देश मिल सकता है । भूमिका में बहुत-कुछ उन्होंने कहा है और कुछ संकेतित छोड़ दिया है । इन संकेतों को समझ कर हम पहचान सकते हैं कि अँगरेजी काव्य के परिचय ने किस तरह पन्त के लय-बोध को भी पुष्टतर बनाया । कैसे वह छन्द की कुछ मर्यादाएँ तोड़ कर लय को सूक्ष्मतर रूप दे सके । पन्त ने स्वयं उदाहरण दे कर बताया है कि कहीं-कहीं उन्होंने पक्ति छोटी लिखी है पर उस के छोटेपन से टूट नहीं आती, अर्थ की पुष्टि होती है । पर ऐसी पक्तियाँ वास्तव में 'छोटी' नहीं हैं, स्वर-विचार की दृष्टि से बलाघात समान होने के कारण उसे अन्य पक्तियों की समतोल ही माना जा सकता है । अँगरेजी छन्दशास्त्र यह युक्ति हमें तुरन्त दे देगा । इतना ही नहीं, हम जानते हैं कि कीट्स ने इस युक्ति का सहारा ले कर उसी ढंग का बड़ा समर्थ प्रयोग किया जैसा कि पन्त ने आँसू आदि में : और मैं समझता हूँ कि यह मानना गलत नहीं होगा कि पन्त कीट्स के काव्य से, उस में इस प्रयोग से, और इस की प्रभविष्णुता से परिचित थे : कि इस से उन्हें प्रेरणा मिली और इस

युक्ति को काम में ला कर उन्होंने हिन्दी में लय के निर्वाह की नयी, मुक्त-तर सम्भावना पैदा की ।

हिन्दी छन्दःशास्त्र में कही भी स्वराघात का विचार नहीं है, उस के बारे में कोई नियम, निर्देश या निषेध नहीं है; यद्यपि किसी अच्छे कवि ने इस सम्बन्ध में भूल कभी नहीं की । पन्त ने पहले-पहल इस का न केवल विचार किया, बल्कि समर्थ उपयोग भी । परवर्ती कवियों में स्वर के प्रति सजगता बढ़ती गयी है—सब में पन्त के प्रयोगों के समझने के कारण ही नहीं, अधिकतर अँगरेजी काव्य के घनिष्ठतर परिचय के कारण ।

मतलब यह कि स्वर-विचार के कारण लय-बोध बदल गया है और एक सूक्ष्मतर लय का प्रयोग सम्भव हो गया है । लय छोड़ी नहीं गयी है—यानी अच्छी कविता ने लय नहीं छोड़ी है । वही एक अपरिहार्य है—वही काव्य की मर्यादा है । 'अर्थ की लय' की बात हुई है : पर अर्थ की लय तो हमेशा रही है—कौन-सी अच्छी कविता हुई जिस ने अर्थ की लय नहीं निवाही ? यह कहना गलत है कि पहले शब्द की लय थी और अब अर्थ की लय होती है । ऐसी बात का अगर कोई अर्थ हो सकता है, तो उसे पन्त ने कही अधिक सही रूप में पल्लव की भूमिका में कहा था—“काव्य-संगीत के मूल तन्तु स्वर हैं, न कि व्यंजन” जिस छन्द में स्वर संगीत की रक्षा की जा सकती, उस के संकोच-प्रसार को यथा-वकाश दिया जा सकता है, उस में राग का स्वाभाविक स्फुरण, भाव तथा वाणी का सामंजस्य पूर्णरूप से मिलता है...”

असल में लय का श्रेष्ठ रूप हृदय की धड़कन के समान होता है, सहजावस्था में वह अलक्षित ही रहती है । तनाव की अवस्थाओं में ही हम अपने हृदय की धड़कन सुनते हैं : उस का सुन पड़ना ही तनाव के होने का सूचक है । काव्य में भी तनाव की अवस्था में लय मुखर हो उठती है, नाटकीय गति या अवरोध की सूचना देती है; ऐसी स्थिति में उस का बदलना, अवरुद्ध होना या टूटता-सा जान पड़ना उस का त्याग नहीं, उस की अतिरिक्त शक्ति का उपयोग है । आज का कवि लय को अनावश्यक कहता है तो भूल करता है । लय को छोड़ने पर कविता नहीं होगी । लय को सहज या ओट में रखना उचित है; जितनी ही वह सहज और सूक्ष्म होगी उतनी ही अन्तःस्थ और अलक्षित रहेगी । पर अलक्षित होना, न होना नहीं है । तनाव की स्थितियों में हृदय की

गति की तरह वह असम हो कर उभरेगी, वह असमता “राग का स्वाभाविक स्फुरण, भाव तथा वाणी का सामंजस्य” ही जतायेगी, लय का पराभव नहीं ।

(ज) क्षण और कुंठा

आज क्षण की और क्षण की अनुभूति की बात बहुत होती है। कुछ वैसे ही जैसे कुछ वर्ष पहले कुंठा की बात बहुत होती थी। एक समय मैंने क्यों कि विश्लेषण कर के स्थापना की थी कि उत्तर छायावाद के काव्य में कुंठाओं का प्रभाव है, इस लिए मुझे कुंठावादी कहा जाने लगा। फिर मैं ने अनुभूति के क्षण की चर्चा की है तो क्षणवादी के नाम से कोसा जाने लगा हूँ। इस तरह की आलोचना जितने छिछले स्तर की समझ का लक्षण है उतनी ही छिछली उस लेखक की समझ भी है जो कुंठा को मूल्य मान कर उसी का प्रचार करे और जो अनुभूति-क्षण के प्रति सच्चाई का सन्दर्भ छोड़कर दिशारहित क्षणजीवी होना चाहे—और इस लिए क्षणजीवी साहित्य ही पैदा कर सके। रॉस ने जब सिद्ध किया कि मलेरिया ज्वर एक जीवाणु के कारण होता है तो वह मलेरियावादी नहीं हो गया था। बल्कि वह सिनकोनावादी या कुनैनवादी भी नहीं बना था—यद्यपि इलाज के लिए उस ने दवाओं का समर्थन किया था। अधिक से अधिक उपचारवादी आप उसे कह सकते—या कि सही अर्थ में स्वास्थ्यवादी, क्यों कि लक्ष्य उस का यही था कि बीमारी का इलाज हो और मनुष्य स्वस्थ हो, बीमारी को ही प्रवृत्ति न माना जाये।

यो क्षणवाद का एक प्राचीन और प्रतिष्ठित सिद्धान्त रहा, वह नाम अपने-आप में गाली नहीं है, अगर दार्शनिक क्षणवाद की बात हो रही हो।

मैंने क्षण पर जो बल दिया है वह अनुभूति के प्रति सच्चाई के सन्दर्भ में ही, यानी रचना-प्रक्रिया के सन्दर्भ में। भोक्ता से द्रष्टा होने का परिवर्तन क्षण अत्यन्त महत्त्वपूर्ण क्षण है, वही स्रष्टा होने की पहली शर्त है। ऐसा ही क्षण साहित्य का असल ‘वर्तमान’ है। जो भोक्ता है और पहचानता नहीं कि मैं भोग रहा हूँ, वह अभी केवल ग्रहीता है, सम्प्रेषक न वह है न हो सकता है। दूसरी ओर जब वह पूरी तरह अनुभूति को पहचान लेता है, आप्त कर लेता है, तब वह उस से अलग हो चुका होता है—यानी तब वह अनुभूति उस का वर्तमान नहीं, अतीत अनुभव होती है। सच्चा वर्तमान ऐसा क्षण है जिस के साथ न तो स्मृति का आभास

है और न प्रत्यागा या अपेक्षा का—क्यों कि एक अतीत का लक्षण है और दूसरा भविष्य का । दोनों प्रकार की छायाओं से मुक्त असम्पृक्त क्षण ही वर्तमान है । गणित के बिन्दु की तरह इस का कोई आयाम नहीं होता, केवल अस्तित्व होता है । कवि का काम इसी क्षण को पकड़ना या कि ऐसे क्षणों की शृंखला को पकड़ते चलना है । वास्तव में यह काम होता नहीं, लेकिन यथा-सम्भव इस के निकटतर आते रहना, 'है' और 'था' के अन्तराल को कम से कमतर करते चलना, कवि का इष्ट है । 'मैं सच लिखता हूँ, लिख-लिखकर सब भूठा करता जाता हूँ ।' इस में व्यर्थता नहीं है कि कवि सच को पकड़ता रहे और उसे झूठ हो जाने देता रहे । कवि के लिए जोखिम इस में है कि पकड़ में आये हुए सत्य को सनातन सत्य मान ले । आज के कवि को अपनी ही कृति के बारे में यह कह सकना चाहिए कि 'यह सच था जिसे मैंने पकड़ा, और पकड़ा इस लिए अब तक झूठ हो गया होगा ।'

इन दिनों कुंठा की इतनी बात होती है और कुंठित साहित्य की ऐसी बाढ़ आयी हुई है कि मैं ऊब गया हूँ । कोई व्यंग्यपूर्वक कह सकता है कि इसी से मैं आज का कवि हूँ क्योंकि ऊब भी तो आधुनिक मन-स्थिति का लक्षण है ! जीवन से ऊब मुझ में नहीं है, कुचर्चा से ऊब है । जो स्वयं कुंठित हो, अपनी कुंठा से उत्पीड़ित हो, उसी से प्रेरित साहित्य लिखे, वही कुंठा की इतनी चर्चा भी करे, यह बहुत ही बुरा है । आज की कविता की भाषा में जो वासनाओं की उग्रता और आक्रामक यौन परितृप्ति का मुहावरा पाया जाता है वह वास्तव में मानसिक स्वतन्त्रता या चेतनागत मुक्ति का लक्षण नहीं, वह कुंठा की ही प्रतीप अभिव्यक्ति है । स्वच्छन्द व्यक्ति मानसिक बलात्कार नहीं करता, कुंठित व्यक्ति ही उस में परितृप्ति खोजता है । ऐसा ही मन साहित्य परम्परा में गलत उदाहरण ले कर उन से विकृत परिणाम निकालता है । तार सप्तक में मैंने मध्यवर्ग की यौन वर्जनाओं का उल्लेख किया था । उस का भी गलत अर्थ लगाया गया था और अब भी लगाया जाता है ।

अभिज्ञानशाकुन्तल के आरम्भ में ही राजा की मुनि-कन्या के प्रति आसक्ति का दृश्य आ जाता है । तत्कालीन आचार की दृष्टि से यह मर्यादा का उल्लंघन है लेकिन नाटक में इस से बचा गया है । बहुत जल्दी यह बताया दिया गया है कि शकुन्तला मुनि-कन्या नहीं है; राजा अपने को आश्वस्त कर लेता है कि उस के संस्कार, उसे धोखा नहीं दे रहे हैं और वह मर्यादा से बाहर नहीं जा रहा है । इस लिए यह स्थिति ऐसी नहीं कि यौन वर्जना

वहाँ पर लागू हो। यदि शकुन्तला सचमुच मुनि-कन्या होती तब राजा के सामने दूसरा प्रश्न होता। या तो राजा राज-मर्यादा का पालन करने के लिए अपने भाव का उद्घातीकरण (सब्लिमेशन) करता, इस दशा में माना जाता कि वर्जना वहाँ थी और उस का संगत प्रभाव हुआ; दूसरी ओर यदि वह ऐसा करना लेकिन राजा होने के नाते लोकापवाद से डरता या अपनी भावनाओं को मन ही मन कोसता रहता, तो वहाँ कुंठा होती। यदि वह चोरी-छिपे सम्बन्ध स्थापित करता और उसे वैसा ही बनाये रखना चाहता तो वहाँ एक दूसरे प्रकार की कुंठा होती जिस से पाखंड जन्म लेता। और यदि राजा मर्यादा तोड़ता और समाज को बताना चाहता कि मर्यादा अनावश्यक है और वह उसे तोड़ रहा है और इस तोड़ने का जो भी परिणाम हो उसे सहने को तैयार है तो वह विद्रोह कहलाता।

आज का कवि मुख्यतः मध्यवर्ग से आता है और मुख्यतः मध्यवर्ग का ही जीवन चित्रित करता है, इसी वर्ग में वर्जनाएँ सब से अधिक क्रियाशील हैं और इस लिए इसी वर्ग में कुंठाएँ सब से स्पष्ट लक्षित होती हैं। जहाँ तर्क से या आचार बोध के समाजव्यापी परिवर्तन से कोई वर्जना अनावश्यक हो जाती है वहाँ उस को ले कर कुंठा नहीं हो सकती—कुंठा वही हो सकती है जहाँ किसी निषेध के कारण प्रवृत्ति और आचरण में विरोध की गाँठ पड़ जाय।

कवि समाज में रहता है। समाज की आचरण-सम्बन्धी साधारण मर्यादा से—समाज के संस्कार से—उस का परिचित होना स्वाभाविक और आवश्यक दोनों है। लेकिन इस में असम्भव कुछ नहीं है कि समाज के संस्कार और परिवार-विशेष के संस्कार या कि व्यक्ति-विशेष के संस्कार अलग-अलग हो। या कि शिक्षा और चिन्तन की प्रगति के कारण व्यक्ति के निजी संस्कार और भी बदलते जायें। जहाँ अन्तर हो वहाँ कवि का कर्तव्य है कि जैसे वह समाज के संस्कार से परिचित है वैसे ही अपने संस्कार का परिचय समाज को दे; जितना समाज से मर्यादित हो उतना ही समाज को बदलने में भी क्रियाशील रहे। आधुनिक ज्ञान-विज्ञान से उसे इस में बहुत सहायता मिल सकती है। बहुत-से पुराने विश्वास और संस्कार जो एक समय 'वैज्ञानिक' भी थे इस लिए कि विज्ञान की तत्कालीन पहुँच वही तक थी, आज तर्क के सामने नहीं टिक सकेंगे। इन्हें छोड़ना और बदलना ही होगा। कभी कोई बात ऐसी भी हो सकती है जिसे हम

पहले अन्व-विश्वास समझते रहे हों लेकिन जिसे नये विज्ञान से समर्थन मिले। निःसन्देह ज्ञान-वृद्धि से नमाज क्रमशः जटिलतर होता जाता है और उस में रहने वाले कवि की रचना-प्रक्रिया भी जटिलतर होती जाती है और कविता में भी जटिलता बढ़ती है। वैदिक काल में सम्भवतः ऐसा नहीं था। गायद इसी लिए वह सतजुग था। मैं कह चुका कि वेदों को काव्य-दृष्टि से देखना उचित नहीं है, पर कविता की आज की समस्याओं का हल खोजने के लिए उसे भी वेदों की दृष्टि से देखना आवश्यक नहीं है। जटिलता का एक पक्ष यह भी है कि आज ऐसा नहीं है कि कविता का पढ़ना-मुनना केवल सहृदय तक—यानी समान संस्कारी तक ही—सीमित रखा जा सके। लेकिन आज के कवि को विधाता के आगे यह दुहाई देने की जरूरत भी नहीं है कि उस के कपाल पर 'अरसिकेषु कवित्त-निवेदनम्' न लिखा जाये। संस्कार की विविधता है, सहृदयता भी है और अरसिकता भी, ज्ञान-विज्ञान के कारण बढ़ी हुई जटिलता भी है और प्रवृत्ति और परिस्थिति के वैषम्य के कारण बढ़ी हुई जटिलता भी है, इन सब जटिलताओं को ओढ़ कर ही सम्प्रेषण की समस्या का उत्तर मिल सकेगा, इन को अनदेखा कर के नहीं। बल्कि अगर हम मान लें कि यही सन्दर्भ है जिस में सम्प्रेषण की समस्या का जवाब आज के कवि को (और सवेदन की समस्या का उत्तर आज के पाठक को) खोजना है तो इसी से घुन्घ छँट जायेगी और बहुत-सी कठिनाइयाँ दूर हो जायेंगी—मार्ग स्पष्ट-तर दीखने लगेगा।

पत्र-साहित्य और पुस्तक-साहित्य

स्थायित्व की माँग मानव में स्वाभाविक है। युद्ध, क्रान्ति और अशान्ति के समय ही वह उस परिस्थिति को स्वीकार करता है जिस में टिकाऊपन एक बहुत ही सापेक्ष्य वस्तु हो जाती है। पत्र-साहित्य और पुस्तक-साहित्य का स्वाभाविक और सुपरिचित अन्तर भी ऐसे काल में धुँधला हो कर मिट-सा जाता है, और तब हम 'पत्र-पुस्तक', 'बुक-मैगैज़ीन', 'नियत-कालिक—अथवा अ-नियतकालिक !—साहित्य' की चर्चा सुनने लगते हैं। पिछले विश्व-युद्ध के समय से पत्र-पुस्तकों का चलन हमारे देश में भी पनपा और फैला। आज-कल के क्रमागत प्रकाशनो में कदाचित् ऐसे ही सकलनों का स्थान ऊँचा पाया जायेगा। (क्रमागत प्रकाशन उन्हें इसलिए कहा गया है कि वे एक शृंखला में बँधे तो होते हैं, पर उन के प्रकाशन की कोई नियत अवधि नहीं होती—या होती भी है तो उस का निर्वाह कम ही होता है !)

युद्धकाल में ऐसे प्रकाशनो के आविर्भाव के कई कारण थे, जिन में आर्थिक और कानूनी कठिनाइयाँ भी थी। यो इन कठिनाइयों का कारण भी युद्ध-जन्य परिस्थितियाँ ही थी। यह भी उल्लेख्य है कि इन प्रकाशनो ने 'अपेक्षया अधिक स्थायी' साहित्य देना चाहा क्योंकि प्रचलित पत्र-पत्रिकाओं में क्रमशः अधिक अनुपात में कूड़ा-कर्कट भरा जाने लगा था। किन्तु इस का कारण फिर युद्ध-जन्य ही था। खड़े-खड़े खाने, वर्दों पहने सोने, कतार बाँध कर सिनेमा-नाचघर जाने और सफर में दौड़ते हुए पढ़ने का आदी हो कर मानव सब कुछ जल्दी, तेज, तीखा, गर्म और लुभावना माँगने लगा था।

युद्ध-काल का यह फूल युद्धान्त में झर नहीं गया। बल्कि स्थितियों ने उस की उपयोगिता को एक अनिवार्यता का-सा रूप दे दिया, और अब

यह माना जा सकता है कि 'पत्र-पुस्तके' हमारी रोजमर्रा पाठ्य-सामग्री में एक निश्चित स्थान रखती हैं जिसे किसी दूसरे प्रकार का साहित्य नहीं भर सकता। क्योंकि वे हमारे वर्तमान जीवन की एक माँग पूरी करती हैं।

वह माँग, और वह स्थान क्या है, इस की ओर ध्यान देना हितकर होगा।

पत्र-पुस्तको की पहली उपयोगिता यह है कि वे उन समकालीन साहित्य-प्रवृत्तियों को प्रतिबिम्बित करती हैं जो अन्यथा ओझल ही रहती। नयी प्रवृत्तियों का द्योतक समूचा साहित्य न तो पुस्तकाकार छप ही सकता है, न उसका छपना आवश्यक अथवा उचित ही है। लेखक पुस्तक लिखता है तो अपने परिश्रम के फलस्वरूप एक ऐसी चीज़ का निर्माण करता है जो, साहित्यालोचन की कसौटी पर वह चाहे जैसी उतरे, एक स्थायित्व रखती है। किन्तु पुस्तक लिखने से पहले, या उस के साथ-साथ, उस के लिए प्रयोग और अभ्यास और नयी शैलियों और परिपाटियों का अन्वेषण और छानबीन आवश्यक है। यह सब वह कहाँ करे? इस के लिए ये 'पत्र-पुस्तके' ही उपयुक्त स्थान हैं। अगर साहित्य एक प्रशस्त उद्यान है जिस में पेड़ फूलते-फलते हैं, तो 'पत्र-पुस्तक' वह क्यारी है जिस में पहले चारा या कलम तैयार की जाती हैं।

पत्र-पुस्तके उस साहित्य की संवाहक होती हैं जिस की टक्कर सम-कालीन साहित्य में क्रान्तिकारी ढ़लचल पैदा कर सकती है, लेकिन जो इस के बावजूद (या इसी कारण) पुस्तकाकार नहीं छप सकता और प्रायः प्रकाशनों द्वारा उपेक्षित या अपमानित होता है। ऐसे साहित्य के लिए पत्र-पुस्तके क्षेत्र तैयार कर देती हैं। इसी प्रकार इन्हीं पत्र-पुस्तको में लेखक हानि-लाभ की ओर से उदासीन हो कर—या कम से कम उस से बाधित न हो कर—आर्थिक या सामाजिक दबाव से मुक्त, निर्भीक भाव से अपने विचार प्रकट कर सकते हैं।

पत्र-पुस्तकों की एक उपयोगिता यह भी है कि स्वाधीनचेता, रूढ़ि-विरोधी और आदर्शवादी लेखक अपने को पुस्तक और पत्र-प्रकाशको द्वारा उपेक्षित पा कर आत्माभिव्यक्ति के लिए अपना अलग प्रकाशन कर लेते हैं। देश-विदेश में इस प्रकार के अनेक उदाहरण मिल जावेंगे। ऐसे पत्र सर्वदा दीर्घजीवी नहीं होते, किन्तु इन की उपयोगिता की परख उन की आयु से नहीं, उन के उद्देश्यों से होती है। ऐसा भी होता है कि ऐसा पत्र

केवल एक अंक निकाल कर बन्द हो जाये—किन्तु उस से क्या ? अस्थायी ही सही, वह व्यापारिक लाभ-विचार और प्रचलित रूटियों के दबाव में मुक्त हो कर साहित्यिक अभिव्यक्ति का एक साधन तो रहा ।

संक्षेप में कहा जा सकता है कि पत्र-पुस्तकें साहित्यिक चेतना की मुक्त अभिव्यक्ति का साधन हैं और उस अभिव्यक्ति के नियमन की चेष्टाओं के प्रति साहित्यकार के विद्रोह का प्रतीक । उन के दृष्टिकोण अलग-अलग (और परस्पर-विरोधी तक !) हो सकते हैं, वे साहित्य के विभिन्न अंगों से सम्बद्ध हो सकते हैं, पर एक बात जो उन में समान रूप से मिलेगी वह है इस बात का आग्रह कि लेखकों को (और विणेपतया नये लेखकों को) अवसर दिया जाये कि वे पाठक-वर्ग के पास निर्वाध पहुँच सकें ।

निःसन्देह इस का एक दूसरा पक्ष भी है । रूढ़ि के प्रति असन्तोष-भाव तभी उपयोगी होता है जब रूढ़ि भी हो । नियमन के प्रति विद्रोह-भाव, परम्परा की अवज्ञा, तभी अर्थवती होती है जब नियतन का प्रयत्न हो, परम्परा में कुछ दम हो । नये लेखकों को भी पाठक तक पहुँचाना वास्तव में तभी सच्चे अर्थ में सामाजिक दृष्टि से फलप्रद होता है जब वे पुराने और प्रतिष्ठित लेखकों के साथ आँखें और उनकी पक्ति में स्थान ग्रहण करते हुए उस स्थान के लिए अपनी पात्रता को प्रत्यक्ष प्रमाणित होने देते चलें । पत्र-जगत् के सन्दर्भ में इस बात का अनुवाद यह हुआ कि पत्र-पुस्तकें और अग्रगामी ('एवॉ गार्द') नियत अथवा अनियत-कालिक, अपनी सच्ची उपयोगिता के लिए ऐसी स्थिति माँगते हैं जिस में साधारण व्यावसायिक आधार पर चलने वाली, किन्तु प्रतिष्ठित, और जाने-माने लेखकों का सहयोग पाने वाली पत्रिकाएँ भी हो । ऐसी पत्रिकाओं की अनुपस्थिति में केवल नये लेखकों की, केवल विद्रोहियों की रचनाओं का अलग सकलित प्रकाशन अँधेरे में अत्यधिक बढ़ गये किन्तु दुर्बल और अल्प-प्राण पौधे का-सा अस्वाभाविक विकास भी हो सकता है, कच्चेपन की उपासना का नया सम्प्रदाय भी बन सकता है, निरी असहिष्णु और आधारहीन अराजकता को भी प्रश्रय दे सकता है और—एक (या अनेक) नयी 'हाथी दाँत की मीनार' भी खड़ी कर सकता है जिस पर झंडा विद्रोह का फहराता हो किन्तु जिसके भीतर रहने वालों की प्रवृत्ति अखंड गुहावास के लिए अमेघ व्यूह रच लेने-भर की हो !

और तथ्य यह है कि इधर हिन्दी में सुदृढ़ व्यावसायिक आधार वाली

साहित्यिक पत्रिकाएँ, जिन की व्यावहारिकता आदर्श-विरोधी न हो पर जिन के पैर भूमि पर टिके हो और जिन्हें गगन-विहार की कोई आकांक्षा न हो, नहीं के बराबर हैं। असन्तोष प्रकट करने वाले यथेष्ट हैं, किन्तु किस के प्रति हो कर वह सारवान् होगा यह बताना कठिन है। एक लक्ष्य-हीन विरोध, जो कही भी तीर लग जाने से अपने को सुधन्वा समझ लेता है—यह कोई स्वस्थ या स्वास्थ्यकर स्थिति नहीं हो सकती...

इधर हिन्दी में बहुत से नये पत्र निकलते रहे हैं। साहित्य के लिए माँग ज्यादा है, पढ़ने वालों की संख्या बढ़ गयी है, अधिक व्यक्तियों के पास पुस्तकें खरीदने के लिए अधिक पैसा है, फिर स्वाधीनता के साथ-साथ अपनी भाषाओं के प्रति एक नया लगाव जागा है, और जन-साधारण के स्तर पर नयी चेतना तो है ही। सब ओर माँग है कि 'और अधिक कल्चर, अधिक अपनी कल्चर !'

राष्ट्रीय भावना से उत्पन्न इस माँग का प्रभाव प्रादेगिक साहित्यों और जन-भाषा के साहित्यों की नयी उठान में स्पष्ट लक्षित होता है। इस प्रवृत्ति का विशिष्ट महत्त्व इस लिए है कि यह ऐसे समय में प्रकट हो रही है जब कि दुनिया में एक अन्तर्राष्ट्रीय और सार्वलौकिक केन्द्रीकरण का आन्दोलन चल रहा है। अन्तर्राष्ट्रीय आदान-प्रदान और सहयोग का लक्ष्य तो सब को स्वीकार है, किन्तु लक्ष्य-सिद्धि के साधनों को ले कर बड़ा विवाद होता है। एक पक्ष है कि एक कृत्रिम विश्व-व्यापी नौकरशाही के उद्योगों से अन्तर्राष्ट्रीय सहयोग कदापि नहीं स्थापित हो सकता; विश्व-बन्धुत्व की कोई आशा हो सकती है तो स्वाधीन वर्गों और समाजों के स्वाभाविक आदान-प्रदान और परस्पर सहज सहयोग के आधार पर ही। सस्कृति के क्षेत्र में इसका अर्थ है प्रादेशिक विकास—स्थानीय परम्पराओं और लोक-कलाओं और शिल्प के सम्पर्क से परिपुष्ट प्रादेगिक कलाओं की उन्नति। कला को जीवन में उस का उपयुक्त स्थान—दैनन्दिन जीवन के ताने-बाने में अविच्छिन्न रूप से बुने हुए 'पैटर्न' का स्थान भी इसी प्रकार दिया जा सकता है। यह स्थान खो कर कला या साहित्य आकाश-वेल हो जाता है; वह स्वयं भले ही यह समझता रहे कि उस का घरातल ऊँचा उठ गया है, पर वास्तव में वह प्रेरणा के मूलस्रोत से कट कर अलग हो जाता है। आज के सभी उत्तरदायी कलाकार इस वैच्छिन्न्य का अनुभव करते और अपने ढंग से इस दरार को पाटने

या उस के आर-पार सेतु बाँधने का उद्योग करते हैं । साधारणतया कहा जा सकता है कि आज कलाकारों और साहित्यकारों का बहुमत इसी पक्ष में है कि प्रादेशिक लोक-संस्कृतियों और लोक-साहित्यों को प्रोत्साहन दिया जाये और उन से नाता जोड़ा जाये; क्योंकि वे अनुभव करते हैं कि सहज आत्माभिव्यक्ति के लिए यह मार्ग ही ठीक है, न कि बढ़ये हुए केन्द्रीकरण और उस के आनुपंगिक सरकारी नियन्त्रण और निरोध का रास्ता ।

दिशा-निर्देश और अभिव्यक्ति का माध्यम न मिलने से किसी भी देश, प्रदेश अथवा जनपद की कला का ह्रास अवश्यम्भावी है । उस दशा में तो और भी अधिक जब कि बाह्य प्रभावों का असर उस पर पड़ रहा हो । एक विदेशी पत्र-पुस्तक के सम्पादन ने इसी लिए लिखा है कि लेखकों को अपने-अपने प्रदेश-जनपदों में घूम-घूम कर उस के गलियारों को साहित्य में पुनरुज्जीवित करना चाहिए ।

निःसन्देह यह प्रवृत्ति बड़ी आसानी से निरे सांस्कृतिक जीर्णोद्धार—रिवाइवलिज्म—में परिणत हो कर लक्ष्य-स्खलित हो सकती है, और आज के हिन्दी साहित्य में जीर्णोद्धार की प्रवृत्तियाँ ढूँढने के लिए बहुत बारीक-बीनी की जरूरत भी नहीं पड़ेगी । किन्तु इस खतरे का होना रास्ते को गलत नहीं प्रमाणित करता, यह कोई तर्क नहीं है कि जो रास्ता साहस नहीं माँगता वही रास्ता ठीक है । आवश्यकता इस बात की है कि नये पत्रों—पत्र-पुस्तकों में प्रादेशिकता और अन्तर्देशिकता का सामंजस्य किया जाये । पत्र प्रादेशिक इस अर्थ में हो कि अपने प्रदेश के साहित्यकारों को प्रमुख स्थान दे, और अन्तर्देशीय इस अर्थ में कि उस में—कम मात्रा में—देशान्तरो का श्रेष्ठ साहित्य भी स्थान पावे । इसी से गति और समय, चेतना और संस्कार, प्रगति और संस्कृति का वह समन्वय हो सकता है जो सम्पूर्ण जीवन है ।

और दोनों ही के लिए दृष्टि के संस्कार की आवश्यकता है । दीठ का साधारण व्यास जितना है उस से दूर की चीज देखने में आँख पर जोर पड़ता है तो उस से अधिक निकट की चीज देखने में भी कम जोर नहीं पड़ता । व्यापक दृष्टि इस या उस को अधिक अच्छी तरह देखने में नहीं है बल्कि दृश्य-मंडल का व्यास बढ़ाने में है । अर्जुन के लक्ष्य-भेद वाली बात जितनी सच है, उस से उलटी बात भी कम सच नहीं है—कि केवल केन्द्र-बिन्दु को देखना पर्याप्त नहीं है, केन्द्र पर आँखें टिकाये रहते भी पूरी परिधि

का अवलोकन कर लेना ही वास्तविक दृष्टि है। वंत्कि आज-कल के जटिलतर जीवन मे यही अधिक सच है, जैसा कि कोई भी आधुनिक यन्त्र-चालक बता सकता है। विमान-चालको के लिए एकाग्रता के साथ-साथ परिधि-दर्शिता (पेरिफेरल विजन) कितना महत्त्व रखती है, यह उस के लिए दी जाने वाली अलग ट्रेनिंग बताती है।

क्या हिन्दी पत्र-पुस्तक-साहित्य अपने क्षेत्र के उत्तरदायित्व का निर्वाह करता रहा है और कर रहा है ? न्यूनाधिक मात्रा में, हाँ।

संस्कृति की परम्परा जब बहुत लम्बी हो जाती है, तो उस के संचालन में एक गिरिलता और उदासीनता आ जाती है; और विदेशी आलोचक बड़ी आसानी से कह जाया करते हैं कि छह-सात हजार वर्षों के बोझ से बड़ी भारतीय संस्कृति का पराजयवादी हो जाना स्वाभाविक है। इस की अन्विति यों भी की जा सकती है कि काल के महामरु के पार संस्कृति का गधा हाँकते-हाँकते गधेवान में भी कुछ गधापन आ जाना अप्रत्यागित नहीं है ! किन्तु ड़धर उस मरुस्थल के ऊँचे-नीचे गलियारों में लगातार दुलत्ती पर दुलत्ती खा कर गधेवान चेत उठा है। गधे को धोड़ा नहीं बनाया जा सकता, न उस के पंख उगाये जा सकते हैं, किन्तु किसी यान में उसे साथ ले उड़ा जा सकता है, और वह यान लोक-चेतना का ही यान है इसे लोग जानने लगे हैं। परन्तु काम बहुत है, बहुत बड़ा है; कितना भी हम करे, आगे और भी बहुत कुछ करने को रह जाता है। जो हारते नहीं हैं, वे इसी से प्रेरणा ग्रहण कर सकते हैं कि इस दिशा का परिप्रेक्ष्य जल्दी चुक जाने वाला नहीं है और सामयिक साहित्य को—जिस के साहित्य होने पर भी उतना ही बल है जितना उस के सामयिक होने पर—यह सुविधा जल्दी नहीं मिलने वाली है कि बैठ कर अपनी पीठ ठोके या पैर सहलावे। यह सन्तोष का विषय हो सकता है कि कुछ एक पत्र-पुस्तको ने जल्दी ही अपने लिए गौरव का स्थान बना लिया था और ऐसी स्थिति आ सकती थी कि चिरकाल से प्रतिष्ठित पत्र-पत्रिकाओं से पहले उन का नाम लिया जाया करे। किन्तु दूसरी ओर यह भी सच है कि नयी पत्र-पुस्तको की सख्या में ड़धर जितनी वृद्धि हुई है, उन में संकलित वस्तु उस के अनुपात में नहीं बढ़ी।

हमारी समस्या अब यह नहीं है कि पत्र-पुस्तकों की सख्या कम है। अब तो यही सम्भावना दीखती है कि शीघ्र ही उन का बाहुल्य ही एक

समस्या का रूप ले ले । कागज़ के संकट के बावजूद हिन्दी में ही दर्जनों नये पत्रों के आवेदन निर्णय की प्रतीक्षा कर रहे हैं और बीसियों नयी योजनाओं की घोषणा हुई है । नये आयोजित सब पत्र साहित्यिक नहीं हैं । यह भी कहा जा सकता है कि सब के सब शायद निकलेंगे भी नहीं (एक अक भी नहीं !) ; फिर भी प्रश्न यह है कि क्या इन में से आधे भी नये पत्र निकलना ठीक होगा ? हमारा पाठक-वर्ग बढ़ा है, बढ़ना चाहिए, और अभी उस के और बढ़ने की गुंजाइश है । लेकिन पाठकों के दुगुने हो जाने पर पत्र तिगुने-चौगुने तक तो हो सकते हैं, दस-पन्द्रह गुने हो जाने से क्या लाभ होगा—विशेषकर उस अवस्था में जब कि लेखकों का वर्ग बढ़ाकर दुगुना भी न किया जा सके ?

अधिक प्रकाशन, लेखकों में अधिक सामग्री की माँग, इसलिए लेखकों के द्वारा अधिक माँग, अधिक पारिश्रमिक । यह तो एक पूर्वापर शृंखला हुई । और कौन नहीं मानेगा कि पारिश्रमिक की दर बढ़नी चाहिए ? परन्तु एक और शृंखला है । प्रकाशन अधिक, लेखन उतना ही, विकल्प सीमित, इसलिए घटिया प्रकाशन । अथवा—लेखक ही प्रकाशक, यानी प्रकाशक-पदस्थ लेखक और निरे लेखक में क्रेता-विक्रेता का सम्बन्ध, एक प्रकाशक-लेखक और दूसरे प्रकाशक-लेखक में प्रतियोगिता ; फलतः निरे व्यवसायी प्रकाशक के सामने आदर्शवादी साहित्यकार-प्रकाशक की पराजय । यह तीसरा पूर्वापर है । पाली हार जाना एक बात है, हारी पाली में जा मिलना दूसरी... जो लेखक, पाठक, साहित्यकार, साहित्य-रचना को व्यावसायिकता से मुक्त रखना चाहते हैं क्या वे इस समस्या से और डम के दूर-व्यापी प्रभावों से परिचित हैं, इस का सामना करने की तात्कालिक आवश्यकता के प्रति सतर्क हैं, उस के निराकरण के उद्योग में सचेष्ट हैं ? हम नहीं जानते... आश्वस्त होने के लिए हमारे पास यथेष्ट प्रमाण नहीं है । एक ही हॉडी को क्रमशः बढ़ती हुई खाने वालों की संख्या के लिए पकाने वाले क्रमशः बढ़ते हुए रसोइये—यह परिस्थिति न प्रीतिकर है, न कल्याणकर । हॉडियाँ बढ़नी चाहिए, भोज्य सामग्री भी बढ़नी चाहिए...

मैं जल्दी हड़बड़ाता या घबराता नहीं हूँ, न समस्या से भागने की ही मेरी प्रवृत्ति है । जब-तब खतरे की घण्टी बजाना या किवाड़-भरोखे बन्द कर के अर्गला चढ़ाना मुझे घृण्य है । खुली आँखें, बँधी मुट्ठियाँ, अविचलित बुद्धि, स्पन्दनशील हृदय, इन्हे मैं मानव-गुण भी मानता हूँ और मानवता के प्रति दायित्व भी । आसन्न को कभी अनदेखा नहीं करता

इस लिए अपने को अरक्षित भी नहीं मानता, आपन्न भले ही पाऊँ। इस-लिए मैं कहना चाहता हूँ कि उन तमाम लेखकों के सामने, जो लेखन कर्म का सम्मान करते हैं, जो उसे उपजीव्य बना कर भी, उस के प्रति अपना एक नैतिक दायित्व समझते हैं, जो एक बनी-बनायी लीक में पड़ कर हाँके जाना नहीं चाहते, जो कला को स्वाधीन चेतना की स्वाधीन अभिव्यक्ति मानते हैं, एक बहुत बड़ा प्रश्न और एक महान् कर्तव्य है। उन्हें उस का सामना करना है और एक साथ मिल कर करना है। कलाकार सदा से व्यावहारिक व्यक्तिवादी रहे हैं पर कला-सृष्टि से बाहर उन्हें कन्या मिलाना होगा नहीं तो उन का टिके रहना कठिन हो सकता है। साहित्यकारों को युग के सन्देशवाहक तो मान लिया जाता है, पर उन का सन्देश सुना जाता रहे, इस के लिए उन के स्वरो का समवेत होना उपयोगी है। नहीं तो अलग-अलग आवाजें खो जावेंगी बल्कि एक-दूसरे को डूबा देंगी।

नि.सन्देश हमें अब चार करोड़ साक्षरों की ही नहीं, पूरे चालीस करोड़ की बात सोचनी है, और इतने पाठकों के लिए पर्याप्त पाठ्य-सामग्री प्रस्तुत करने में नये सब प्रकाशन खप सकते हैं। पर केवल अधिक छपे हुए पन्ने तैयार करना ही उद्दिष्ट नहीं है—कम से कम साहित्यकारों को इस पक्ष के साथ नहीं उलझना है। जो छपे वह लेखक के नये डील के अनुपात में ठीक, बड़ा और तगड़ा हो यह भी लेखक को देखना है... 'हमारे घर पाहुने आये—दे दाल में पानी' क्रमिक आत्मघात का मार्ग है और लेखक को न केवल आत्मघात नहीं करना है वरन् जीवन-दान भी देना है—और जीवन जल का भी एक पर्याय है इस शब्द-माया की ओट भी आत्मघात का एक रूप होगा। बीसवीं सदी ही सही, कलियुग ही सही, मानव आदर्श और मूल्य इतने नहीं बदल गये हैं !

हिन्दी पाठक के नाम

हंग तो पुराना है : सुधी पाठक, सहृदय पाठक, विज्ञ पाठक, रसमर्मज्ञ पाठक—इन सम्बोधनों से अपनापे का पर्यावरण बना कर सर्व-साधारण को अपनी आलोचक-बुद्धि को विश्राम देने के लिए आमन्त्रित करना... या आज के रूखे युग में, जब रुखाई योग्यता का और बेरुखी सत्ता का लक्षण मान ली जा सकती है, जब वदतमीजी ही फ़ैशन है, पाठक को पुकारते समय कोई आदर-सूचक विशेषण न लगा कर केवल 'हिन्दी पाठक !' कहने से भी काम चल जायेगा। अमल उद्देश्य तो यह है कि निहोरे से उसे कहा जाये कि 'मेरी ओर देखो, मेरी बात का महत्त्व पहचानो और मुझे साधुवाद दो।' (और इस प्रकार स्वयं अपनी धीमत्ता, सहृदयता, विज्ञता या मर्मज्ञता को प्रमाणित करो—कैसा सूक्ष्म चारा डाला गया है पाठक की अहन्ता के भोले पछी को लुभाने के लिए !)

लेकिन मुझे पुरानी बात नहीं कहनी है; न ऐसे सम्बोधन की आड़ में कोई नाता जोड़ कर अपने व्यक्तिगत पूर्वग्रहों या पक्षपात के लिए व्यापक समर्थन प्राप्त करना है। मैं अपने को साहित्य के प्रति उत्तरदायी मानता हूँ तो इसे भी उस दायित्व का अंग मानता हूँ कि जहाँ मैं या मेरा कार्य आलोच्य विषय हो, वहाँ व्यक्तिगत नाता जोड़ कर आलोचना की व्यक्ति-निरपेक्षता में बाधा न डालूँ।

तो, पाठक, मुझे आप की सहृदयता की या मर्मज्ञता की दुहाई दे कर आप का अनुमोदन नहीं माँगना है। बल्कि जहाँ तक प्रशंसा या श्लाघा का प्रश्न है, मैं मान लेना चाहता हूँ कि आप मेरे अपरिचित, गैर आदमी हैं।

तो आप को सम्बोधन क्यों कर रहा हूँ ? पिछले डेढ़-दो सौ वर्षों के, और विशेष रूप से खड़ी बोली हिन्दी के साहित्य की गतिविधि का

अध्ययन करते या पुस्तको और पत्रों में उस का प्रतिचित्र खींचने का प्रयत्न करते समय मैं थोड़ा-बहुत यह अभ्यास भी करता रहा हूँ कि उस के पाठक का—अर्थात् आप का—चित्र भी हिन्दी साहित्य के लिए खींच सकूँ। क्योंकि दोनों स्पष्ट ही अन्योन्य आश्रयी हैं, और परस्पर एक-दूसरे के आकार को निर्धारित या परिवर्तित करते हैं।

और अब कुछ-कुछ ऐसा लगने लगा है कि आप के चित्र की धुंधली सी आकार-रेखा मेरे सामने बन चली है। उस में रंग भर कर पूरा चित्र बनाऊँ, इस से पहले उस रेखाकृति को आप के सम्मुख रखना चाहता हूँ। दिल के आइने में सरकार की जो तस्वीर बनी है, उसे सरकार क्या पहचानते हैं ?

आप कौन हैं ? 'कौन तुम अज्ञात-वय-कुल-गील मेरे मीत?' मैं नहीं जानता। पर जानता हूँ कि वरसों से आप के लिए लिखता आया हूँ; स्वयं भी लिखता आया हूँ और दूसरों का लिखा भी नाना प्रकार से आप के सम्मुख लाना रहा हूँ—संकलित कर के, सम्पादन कर के, पुस्तको, संग्रहों और पत्रिकाओं के रूप में, आलोचना और अनुमोदन कर के...और मानता रहा हूँ कि यह परिश्रम व्यर्थ नहीं है, असमय नहीं है, और अपात्र के लिए नहीं है, अग्राह्य नहीं है। फिर भी, आप को मैं जानता हूँ, यह कह सकने का अधिकारी अपने को नहीं मानता आया, न अभी ऐसा दावा कर सकता हूँ।

एक पाठक को मैं जानता था। वह कोई पुस्तक या पत्रिका केवल पढ़ने के लिए नहीं मँगाता या खरीदता था। ऐसा 'साहित्य' मँगाना या खरीदना उस के लिए मानो एक श्रद्धा की घोषणा थी—जीवन के कर्म कांड का एक छोटा-सा अंग था। वर्षों की दासता से—विदेशी सत्ता की, निरक्षरता (सम्पूर्ण या पूर्णप्रायः) की, अर्थ की, जाति, वर्ण, प्रदेश, पेशे, विरादरी और अज्ञान की सकीर्णताओं की दासता से जो सांस्कृतिक जाड्य उस में आ गया था, उस की परिधि में रहते हिन्दी की पत्रिका के लिए चन्दा देना या हिन्दी-पुस्तक खरीदना अपने परलोक का ऋण चुकाने के बराबर था। क्योंकि पत्रिका का चन्दा या पुस्तक का दाम चुका कर वह मानो अपने देश, धर्म, जाति, भाषा, संस्कृति आदि सभी का एक पुंजित सदस्य-शुल्क चुका देता था। इन सब को अलग-अलग देखने या उन का सम्बन्ध समझने की शक्ति या प्रवृत्ति उस में नहीं थी। होती भी कैसे, जब कि अपेक्षया प्रबुद्ध वर्ग भी 'हिन्दी-हिन्दू-हिन्दुस्तान' को एक अविभाज्य इकाई, और एक अकाट्य तर्क-परम्परा मानता था, निरा भावनागत सत्य

नहीं ! 'हिन्दी की पुस्तक ! हाँ, हमारे घर में है ।'... 'हिन्दी की पत्रिका हाँ, हमारे घर में तो आती है ।' हाँ, अपने लोक-परलोक के प्रति हम सावधान हैं, अपने कल्याण की व्यवस्था हम ने कर ली है !

पर वह पाठक आप नहीं हैं ।

एक और पाठक को भी मैं जानता था । वह हिन्दी को प्रेम करता था । उसे अत्यन्त अपनी मानता था । 'ठीक वैसे ही अपनी, जैसे कि अपनी बहू-बेटी अपनी होती । और बहू-बेटी की भाँति ही उसे अन्तःपुर में रखता था । 'हिन्दी पुस्तक ? हिन्दी पत्रिका ? हाँ, हमारे यहाँ आती है—घर में पढ़ती है ।' और बाहर ? बाहर कचहरी के लिए उर्दू-फ़ारसी है, व्यापार के लिए लड़े-महाजनी है, हाकिम के लिए अँगरेज़ी है । प्रखर संघर्ष के जीवन की इन उलझनों को बाहर ही रख कर, असूर्यम्पश्या अन्तःपुरिकाओं के लिए—नहीं-नहीं, गृह-लक्ष्मी आर्य-ललनाओं के लिए—चाँद की शीतल किरणों ही यथेष्ट हैं...

वह पाठक भी आप नहीं हैं ।

एक और पाठक को मैं जानता हूँ । जानता हूँ कहते थोड़ा भिन्नता हूँ, पर जानता था कहना ठीक न होगा । क्योंकि उस का अभिप्राय यदि यह समझा जावेगा कि वह पाठक पहले था और अब नहीं है तो यह गलत होगा; और यदि यह ध्वनि ली जावेगी कि उसे मैं पहले अधिक जानता था और अब कम जानता हूँ तो यह भी ठीक न होगा । क्योंकि वास्तव में पूरा जानता कभी नहीं था; और वास्तव में वह पाठक भी था नहीं, है । मुझे कुछ भान है कि अब भी वह आस-पास घेरे हुए है । यह पाठक पढ़ने को पढ़ना नहीं मानता—या यों कहूँ कि पढ़ने-पढ़ने में भेद करता है । पढ़ना साध्य तो है नहीं, साधन है । काहे का साधन ? उन्नति का । और उन्नति की परिभाषा स्पष्ट है—तरक्की, यानी नौकरी । पढ़ना असल में पढाई करना है । और पढाई कर चुकने के बाद ज्ञान-वर्द्धन के या मान-सिक विकास के लिए कौन पढ़ता है ? दैनिक अखबार तक तो ठीक है—संसार की गतिविधि से परिचित होना तरक्की के लिए जरूरी है, और दैनिक अँगरेज़ी का अच्छा होता है । उस से आगे—हाँ, तफरीहन् पढ़ा जा सकता है—मनोरंजन तो आवश्यक है । नया कुछ, मनोहर कुछ, रसीला कुछ, सिगरेट के घुएँ के साथ अगर सारी उलझनों और चिन्ताएँ फूँक कर उड़ा दी जा सकें—स्वप्न-जीवन का कारवाँ क्षणभर के लिए किसी हरी-

भरी फुलवाड़ी में जा टिके, किसी सरिता के किनारे जा लगे, चाहे वह हरियाली माया हो, सरिता मृग-जल हो...ऐसा कुछ हो तो अलवत्ता पड़ा जा सकता है ।

यह पाठक भी आप नहीं हैं ।

लेकिन आप अब तक गायद सोचने लगे हों कि यह भी लल्लो-पत्तो का एक नया ढंग है । अमुक-अमुक आप नहीं हैं, अर्थात्—आप इस में अच्छे हैं ! और यह रेखा-चित्र भी कहाँ है—अभी तक तो दूसरी रेखाएँ मिटाई ही जा रही हैं । ठीक है, अब पाटी साफ हो गयी है ।

या कि केवल लगभग साफ है, क्योंकि एक और पाठक का चित्र अभी भी सामने आता है...

और यह पाठक पढ़ता ही नहीं । यों किताबे वह काफी चाटता है, और भारी-भारी शब्द, नाम, फिकरे और आँकड़े हर वक्त उस की ज़बान से फिसले पड़ते हैं । लेकिन वह पढ़ता नहीं, केवल पढ़ाता है । पढ़ाता किसे है, यह कहना ज़रा मुश्किल है, क्योंकि उस ने सारी दुनिया को अलग-अलग डिब्बों में बाँट रखा है—एक डिब्बे में वे हैं जो कभी पढ़ ही नहीं सकते; दूसरे में वे हैं जिन्हें पढ़ाना व्यर्थ है; एक में वे हैं जो पहले ही गलत पढ़ गये हैं और जिन की विद्या को मिटाना है; और—एक में वे हैं जो सकल-ज्ञान-विद्या-विशारद हैं और परम-गुण-निधान हैं । इस प्रकार यह पाठक केवल पढ़ाता है, और अपने-आप को ही पढ़ाता है क्योंकि और किसे पढ़ाये ?—और है ही कौन; मानव तो होता नहीं, केवल वर्गों में बँटी हुई मानवता होती है; शाश्वत कुछ नहीं है और सब कुछ गत्यात्मक है, और जो यह खोज कर गये हैं उन्होंने जो कुछ दिया है वह शाश्वत सत्य है और उस में परिवर्तन लाना चाहना गुरुतर अपराध है ।

यह पाठक भी—अगर आप अब तक मुझे दुमुँहा जनब्रोही करार दे कर, चार-छह पन्ने के लेख का दस्ती बम फेंकने के लिए तौलते हुए, अपने कागजी जनवादी मोर्चे पर सन्नद्ध नहीं हो गये हैं तो !—आप नहीं हैं ।

[२]

तो आप कौन हैं ?

क्या आप सदाकांक्षी हैं ? सदाकांक्षी लोग ही नरक की सड़को के

पत्थर कूटते हैं, क्योंकि वे केवल आकांक्षी होते हैं। उन की आकांक्षाओं से ही नरक के चौक की कुट्टिम भूमि तैयार होती है।

‘अच्छे-बुरे का बोध मुझे है;

लेकिन अच्छे को पहचान कर

मैं बुरे के आगे झुक जाता हूँ

क्योंकि मैं सदाकांक्षी हूँ :

मेरे लिए स्वर्ग की आशा भला किस नरक में होगी !’

क्या आप पारखी हैं ?

पारखी ही साहित्य क्षेत्र में कुकुरमुत्तों की बढ़ती देख कर भी निश्चिन्त पड़े रहते हैं, दाम्भिकों का शासन सहते हैं; आज-कल के सस्ते मुलम्मे को या रासायनिक धातु को सोना होने का दावा करने देते हैं—क्योंकि उन्हें क्या चिन्ता, पारस-मणि तो उन के पास है ही, चाहे जिस धातु को सोना बना लेंगे !

क्या आप हिन्दी के हितैषी हैं ?

हिन्दी के हितैषियों को बार-बार प्रणाम, जिन की हितैषणा कुछ कम होती तो हिन्दी की उन्नति कुछ अधिक हो पायी होती ! हितैषी-गण हिन्दी की रक्षा के नाम पर उस के चारों ओर ऐसी दीवार खड़ी कर के बैठे हैं कि वह न हिल-डुल सके, न बढ़ सके, न साँस ले सके; और बाहर से कुछ ग्रहण करने की तो बात ही दूर ! बिना रास्ता देखे चला नहीं जाता तो बिना समीक्षा के साहित्य-निर्माण भी नहीं हो सकता; लेकिन हितैषियों के कारण समीक्षा असम्भव हो रही है, क्योंकि जो ‘सम’ देखना चाहता है वह तो हिन्दी-द्वेषी है, विश्वसनीय समर्थक नहीं है! हमने गोरक्षा के नाम पर सारे भारतवर्ष को एक विराट् पिंजरापोल बना डाला, जिस का गोधन सारे ससार में निकृष्ट कोटि का है; क्या हम हिन्दी-रक्षा के नाम पर अपने साहित्य को भी एक पिंजरापोल बना डालेंगे, जिस में उत्पादक तो असह्य होंगे, लेकिन सभी अधभूखे, अधमरे, निस्तेज, जिस की प्रतिभा अनुर्वर होगी और उत्पादन उपहासास्पद (यद्यपि उस पर हँसने की अनुमति किसी को न होगी) —और जिस में हम साहित्य-नवनीत के बदले कारखानों का ‘बिना हाथ के स्पर्श से’ तैयार किया गया वनस्पति ही पाने को बाध्य होंगे ?

तो सुधी और सहृदय पाठक, मर्मज्ञ पाठक, मुझे आपसे कहना यह है कि आप देखिए और सोचिए कि आप को क्या करना चाहिए और आप क्या कर सकते हैं। यह काफ़ी नहीं है कि जब-जब हिन्दी का कोई अच्छा पत्र बन्द हो तब-तब आप दुःख प्रकट कर दें, और जब-जब कोई अच्छा लेखक मरे तो रोष कर लें कि अँगरेजी समाचार-पत्रों ने यह समाचार चार दिन बाद और पृष्ठ ग्यारह के पाँचवें कालम में क्यों छापा। (और, हाँ कवि-सम्मेलनों में जा कर हुल्लड़ कर आवे कि कवि गा कर क्यों नहीं पढ़ते !) आप का दायित्व इस से बड़ा है। हमारे साहित्य की दुर्बलता और विपन्नता के आप उत्तरदायी हैं, जैसे कि उसकी पुष्टता और समृद्धि के आप विधायक हैं। आप ही नहीं, लेकिन आप भी। जब हिन्दी उपेक्षित और अपमानित थी, तब उस को इसलिए शक्ति मिलती थी कि वह विद्रोही की भाषा थी और अनवरत संघर्ष उसे माँजता था। अब उसे हमें माँजना है, नहीं तो वह मैली ही होगी। तूफ़ान में नाव को तैरते रखना ही सब से बड़ा कर्तव्य होता है, लेकिन जब तूफ़ान नहीं होता तब केवल तैरने से ही नाव कहीं नहीं पहुँच जाती, उसे खेना होता है, और ठीक दिशा में खेना होता है, जिस के लिए नक्शों की आवश्यकता होती है, और दिग्दर्शकों की, और कर्णधारों और समर्थ मल्लाहों की...

इतनी ही मेरी बात है। स्वस्ति श्री सर्वोपमा जोग अमुकप्रसाद पाठक के जोग लिखी। मेरी चिट्ठी खुली चिट्ठी है, अतः उस में जिस की जो इच्छा हो पढ़ ले सकता है; पर इस से मेरी बात का अन्तस्तत्त्व—और उस की चुनौती—सारहीन नहीं हो जाती। और जो पाठक उसे समझता है और ग्रहण करता है—अर्थात् उस के अनुसार कर्म करता है—वही 'स्वस्ति श्री सर्वोपमा जोग' मेरा पाठक है, सुधी और सहृदय और मर्मज्ञ, और उसी के जोग लिखी। कम लिखी बहुत जानना। इति शुभम्।

सन्दर्भ : स्थिति

अर्थ और यथार्थ

उम दिन तीन-चार युवा कविगण मेरे यहाँ पधारे थे। आँगन के एक मिरे पर बैठे हम लोग इधर-उधर की बात कर रहे थे—जैसी बातें ऐसे अवसर पर हुआ करती हैं। न जाने कैसे बात संजनों पर आ कर रुकी, और आगन्तुको में मैं एक ने, जिन की स्मरण-शक्ति अद्भुत है, इस छोटे से पक्षी के विषय में कई एक सर्वेये-कवित्त सुना डाले।

मेरे आँगन में कुछ फूल-पीधे भी हैं। आस-पास के घरों ने अपने आँगनों का ऐसा उपयोग व्यर्थ माना है, या इस के लिए जो थोड़ा-बहुत श्रम करना पड़ता है उसे अपनी शान के खिलाफ समझा है, इस लिए एक-से घरों की पक्ति में मेरा आँगन कुछ विशिष्ट हो गया है और वहाँ प्रायः ही पक्षी आते रहते हैं। जिस समय हम लोगों की बात-चीत हो रही थी, उस समय चंचल पक्षियों का एक जोड़ा आँगन की हरियाली में इधर-उधर दीड रहा था—बीच-बीच में रुक कर घास में कुछ टोहता और फिर पूँछ झुला कर आगे बढ़ता हुआ।

मैं ने सर्वेया सुनाने वाले वन्धु से पूछा : “आपने खजन देखे हैं ?”

उन्होंने कहा : “नहीं तो—वे तो पानी के किनारे होते हैं।”

मैं ने आँगन की ओर इशारा करके पूछा : “वह क्या है, आप पहचानते हैं ?”

“वह ? वह चिडिया का जोड़ा ? चिडिया है, और क्या ?”

“कौन चिड़िया ?”

“चिड़िया है—नाम-वाम तो हम नहीं जानते ।”

मैं ने बताया कि यही खंजन है तो उन्होंने समझा कि उन्हें बनाया जा रहा है । बड़ी कठिनाता से वह माने कि ये वास्तव में खंजन हैं, और शीत ऋतु में प्रायः दिल्ली में देखे जाते हैं । पक्षियों में कौए, तोते, चील, बगुले, मोर—(और हाँ, ‘चिड़िया’ अर्थात् गौरैया)—इन चार-छह के बारे में तो वह निश्चयपूर्वक कह सके कि उन्होंने देखे हैं, बाकी कुछ नाम उन्हें याद थे जो उन्होंने पढ़े हैं ।

और एक बार नगर के एक दूसरे भाग में एक लेखक बन्धु से मिलने गया था । उन्हें जो सरकारी क्वार्टर मिला हुआ है, वह जिस सड़क पर है उस के दोनों ओर अर्जुन वृक्षों की पंक्तियाँ हैं । तीन-चार वर्षों से वह निरन्तर दिन में दो-चार बार उन के नीचे से गुजरते हैं । अर्जुन का वृक्ष मुझे सुन्दर लगता है, अतः उन से भेंट होने पर मैं ने उन की अपनी तरफ-राजि की प्रशंसा की । वह अचकचा कर बोले, “कौन से पेड़—कहाँ ? अर्जुन कैसा होता है ?” जात हुआ कि वह उस मार्ग से आते-जाते तो हैं, पर पेड़ों की ओर उन्होंने कभी ध्यान नहीं दिया, नाम जानने की तो बात दूर । आम, नीम, जामुन, केला, ताड़, इन कुछ एक वृक्षों के अलावा और कोई वृक्ष वह पहचान सकेगा, ऐसा वह दावे के साथ नहीं कह सकते थे । पलाश ? पलाश तो वह नहीं जानते, ढाक के पत्तों की पत्तलो में उन्होंने दावते खायी हैं अतः सूखा पत्ता तो पहचान लेंगे । बाकी ढाक के तीन पात...

गोष्ठी-समाजों में जाना कम होता है, पर उस बार एक में गया था जो सरकारी क्वार्टर में हो रही थी—उस में रहने वाले सज्जन एक छोटी सस्था के मन्त्री थे । ‘जनता का साहित्य’ विचार का विषय था । आरम्भ में चाय-पान था, उस के साथ वार्तालाप में मैं ने अड़ोस-पड़ोस के क्वार्टरों के बारे में पूछा तो जात हुआ कि स्थिति वैसी ही है जैसी सरकारी क्वार्टर-वासियों की होती है । किस में कौन रहता है यह कोई नहीं बता सकता था; इस प्रकार की सूचना मिलती थी कि ‘मद्रासी हैं’, या ‘बनिये हैं’, या ‘अमुक दफ्तर या मिनिस्ट्री में हैं’, नाम तो नहीं मालूम । गोष्ठी आरम्भ हुई तो मुझ से भी पूछा गया कि क्या मैं जनता का साहित्य

लिखता हूँ—क्या मेरी कृतियाँ 'मासेज' के लिए हैं ? नहीं तो क्यों नहीं ?

कवियों का प्रकृति-पर्यवेक्षण गम्भीर होना चाहिए, या कि सामाजिक प्राणी के नाते लेखक को अपने प्रतिवेशी के सुख-दुःख में प्रवेश करना चाहिए और उस से मानवीय रागात्मक सम्बन्ध रखना चाहिए—ये उपदेश पुराने हैं । ऊपर की घटनाओं को ऐसी बात की पुष्टि के लिए प्रस्तुत करना भी पुरानी बात है । दूसरी ओर, 'कालिदास ने कही अयन गव्द का प्रयोग किया है इस से प्रमाणित होता है उन्हें ज्योतिष का पूरा ज्ञान था', या कि 'विहारी का राधा नागरि सोय उन के आयुर्वेद-ज्ञान का प्रमाण है', या कि 'अमुक ग्रन्थ में अस्सी किस्म की घासों का नामोल्लेख है इस से लेखक के अगाध प्रकृति-ज्ञान कुछ अनुमान हो सकता है', इस तरह की युक्तियाँ भी बहुत सुनी जा चुकी हैं । मुझे जो कहना है वह भिन्न है ।

और वह यह कि इस प्रकार के उपदेश उन लोगों के लिए व्यर्थ होते जिन के दृष्टान्त दिये गये हैं । और ऐसा इस लिए नहीं कि उन्हें ये अमान्य होते, बल्कि इस लिए कि वे इन से पूर्णतया सहमत होते—सहमति के बाद और वावजूद उन की वह स्थिति होती, बल्कि थी, जिस का उल्लेख किया गया है ।

मुझे यह उतनी गोचनीय बात नहीं जान पड़ती कि लेखक का प्रकृति-परिचय अधूरा हो, या कि उस के मानवीय सम्बन्धों की परिधि बहुत छोटी हो; मुझे यह बात खतरनाक जान पड़ती है कि 'प्रकृति', 'मानव', 'जनता', 'मासेज'—ये सब उस के लिए अनुभव-गोचर यथार्थ न रह कर मानसिक परिकल्पनाएँ, एन्स्ट्रैक्ट विचार-तत्त्व बन जावे । पर्यवेक्षण का क्षेत्र बढ़ाया जा सकता है, अनुभव की कमी को पूरा किया जा सकता है, पर अनुभवगम्य यथार्थ से कट जाने पर उस से फिर सम्बन्ध जोड़ना कहीं कठिन होता है, और परिश्रम-साध्य होता है, अपने-आप तो कभी जुड़ ही नहीं सकता । अनुभव की कमी लेखक को केवल असमर्थ बनाती है, पर यथार्थ का यह बौद्धिकीकरण उसे आततायी होने का अतिरिक्त सामर्थ्य दे देता है । जो व्यक्ति पशु-पक्षी, तरु-लता-फूल-पत्ते, प्रकाश-छाया, रंग-रूप-गन्ध-ध्वनि-रस इत्यादि को तद्दत् नही पहचानता वह केवल अबोध है, केवल सोया हुआ है; लेकिन जो इन को न पहचानता हुआ 'प्रकृति-प्रेम' की बात करता है वह भ्रमाने वाला है—वह नशा कर के सोया है । जो

इस मनुष्य, उस मनुष्य, अनेक मनुष्यों को अलग-अलग जीवन्त और मंत्रेदनशील इकाइयों के रूप में नहीं जानता और अपनाता वह मूढ़ है, किन्तु जो इस के बावजूद 'जनता', 'मानवता', 'मासेज' आदि के नाम पर आह्वान करता है वह वैसा मूढ़ है जिस के हाथ में आग है ।

मैं बार-बार सोचता हूँ कि हमारा साहित्य, हमारा सम्पूर्ण कला-कृतित्व, यथार्थ के इस वीक्षणीकरण से आक्रान्त है । यथार्थ को यथार्थवत् ग्रहण कर सकने की हमारी क्षमता को कुठित कर रहा है ।

यह ठीक है कि स्थूल से सूक्ष्म की ओर बढ़ सकना विकास कालक्षण है । एक चीज़ और एक चीज़ और एक चीज़ से बढ़ कर सख्या 'एक' की प्राप्ति और उस से 'इकाई' का बोध, एक मानव और एक मानव और एक मानव की पहचान से मानव-मात्र की उपलब्धि और उस से 'मानवता' की परिकल्पना—यों बढ़ना बुद्धि का धर्म है । किन्तु 'क' से 'ख' तक यों बढ़ना कि दोनों एक ही व्यास में आ जावें एक बात है, यों आगे निकल जाना कि 'ख' को पाने में 'क' खो जाय दूसरी बात । चौमहला भवन बनाना एक बात है, चौथी मंजिल पर पहुँच कर पहली की नींव खोदना दूसरी बात !

कृति के लिए अनुभव की सर्वोपरि महत्ता पर आग्रह क्या मेरा दुराग्रह या पूर्वग्रह मात्र है ? मेरी समझ में समय-समय पर इसकी आवश्यकता पड़ती रही है, और कला के क्षेत्र में यह आग्रह नाना रूपों में प्रकट हुआ है । सर्वत्र या सर्वदा उसमें एक-सा आत्म-बोध या आत्म-चेतना नहीं हो यह अलग बात है । भक्ति-आन्दोलन में अनुभूति की यथार्थता का एक प्रकार का आग्रह था, छायावादी आन्दोलन में एक दूसरे प्रकार का, और—यदि समकालीन प्रवृत्ति के बारे में एक अनात्यन्तिक स्थापना मुझे करने दी जाय—नयी कविता में एक तीसरे प्रकार का आग्रह है । 'वास्तविक की वस्तुवादी धारदार विडम्बना' के विरुद्ध, वास्तव के एतादृशत्व का आग्रह व्यर्थ नहीं है, निरे नयेपन का या वैशिष्ट्य का आग्रह नहीं है, वह सत्त्व की सही और सिद्धिदायक पहचान का आग्रह है । मैं तो यह भी कहना अनुचित नहीं समझता कि छायावाद की 'अनन्त की प्यास' और नयी कविता का 'क्षण का दर्द' एक दूसरे से इस अर्थ में दूर नहीं है कि दोनों मूलतः अनुभूति की प्राथमिकता और आत्यन्तिकता पर बल देना चाहते हैं । इस पर कोई कहना चाहे कि तब नयी

कविता में नया कुछ नहीं है, और अपनी बात के समर्थन में मेरा साक्ष्य दे, तो मुझे आपत्ति नहीं। नयी कविता में नया कुछ कभी नहीं हुआ—
हो ही क्या सकता है ? केवल सन्दर्भ नया होता है, और वही नया अर्थ दे देता है। जो नये सन्दर्भ को पहचानने को तैयार है, वह अपने-आप नया हो जाता है और उस में से नया अर्थ बोलने लगता है***

✓

हिन्दांग्लीयम्

क्या अँगरेज़ी में भारतीय साहित्य हो सकता है ? क्या अमेरिकी या आस्ट्रेलियाई अँगरेज़ी की तरह एक भारतीय अँगरेज़ी भी हो सकती है ?

मैं अँगरेज़ी को एक विनिष्ट सन्दर्भ के बाहर भारतीय भाषा नहीं मानता; न मैं समझता हूँ कि वह कभी भारतीय भाषा बनने वाली है। इस लिए अँगरेज़ी में लिखी गयी भारतीय रचनाओं को मैं अधिक महत्त्व नहीं देता। मेरी धारणा है कि कोई भी लेखक सर्जनात्मक अधिकार के साथ केवल एक भाषा लिख सकता है। यह तो हो सकता है कि वह एक भाषा विदेशी भाषा हो; पर तब लेखक वही एक भाषा लिख सकेगा, अपनी भाषा फिर नहीं लिख सकेगा। और अगर ऐसा है, तो कोई भारतीय क्यों अँगरेज़ी में लिखना चाहेगा—यानी रचना करना चाहेगा ? कोई भी भारतीय भाषा उस से अच्छी रहेगी और लेखक को अधिक तृप्ति देगी।

रही भारतीय अँगरेज़ी की बात। वही अँगरेज़ी कोई होगी तो उस अर्थ में नहीं जिस अर्थ में हम आस्ट्रेलियाई या अमेरिकी अँगरेज़ी की बात करते हैं। अमेरिकी अँगरेज़ी अमेरिका में जा बसे अँगरेज़ों की सृष्टि थी—वह एक नये परिवेश में एक प्रकृत उपज थी। भारत में अँगरेज़ी का स्थान क्या तुलनीय है ? अब वह ऐसी धारा है जो मूल

१. श्री राजीव वर्मा द्वारा प्रस्तुत प्रश्नों के लिखित उत्तर। मूल प्रश्नोंत्तर अँगरेज़ी में था। फिल्म और रंगमंच-विषयक दो-तीन प्रश्नों के उत्तर छोड़ दिये गये हैं।

स्रोत से कट चुकी है; उस की प्रगति और उस का विकास नकली और प्राणरहित है। अब उस की तुलना अमेरिकी अँगरेजी से नहीं, हिन्दुस्तानी फारसी से करनी चाहिए। हमारी फारसी बड़ी मँजी हुई नागर भाषा हो सकती है, पर वह आधुनिक ईरानी नहीं है। आज जो हिन्दुस्तानी अँगरेजी बोलते-लिखते हैं, हो सकता है कि वे जन्मजात अँगरेजी से भी अच्छी या अधिक शुद्ध एक भाषा बोलते हों, पर भाषा अब अँगरेजी नहीं रही—वह जीवित भाषा नहीं है। हिन्दुस्तानी की अच्छी अँगरेजी भी विक्टोरिया युग की अँगरेजी होती है—यानी उस युग की अँगरेजी जिस में मूल स्रोत से एक जीवित सम्पर्क बना हुआ था।

एक और भी कारण है जो 'इंडियन इंग्लिश' वाली दलील को पोंच सिद्ध कर देता है। अमेरिका एक राष्ट्र-समाज है, इसलिए वहाँ एक अमेरिकी अँगरेजी हो सकती है। यों भी कह लीजिए कि वहाँ जिस हद तक एक राष्ट्र-समाज है उसी हद तक एक अमेरिकी अँगरेजी है; और जिस हद तक वह राष्ट्र-समाज विखंडित है और परस्पर अस्पर्शी वर्ग-समाजों को प्रथम देता है उसी हद तक अमेरिकी अँगरेजी में भी अलग-अलग अँगरेजियाँ हैं—अमन्दिग्ध रूप से अमेरिकी; उतने ही अमन्दिग्ध रूप से अँगरेजियाँ और उतनी ही स्पष्टता से अलग रहती और रहना चाहती हुई। भारत में एक राष्ट्र-समाज नहीं, अनेक भाषा-समाज हैं, इस लिए यहाँ कोई एक इंडियन इंग्लिश नहीं हो सकती, यहाँ 'पंजाबी इंग्लिश' अलग होगी और है, 'बंगाली इंग्लिश' अलग, 'तमिल इंग्लिश' अलग। जब एक भारत-राष्ट्रीय भाषा होगी तभी एक भारतीय अँगरेजी भी होगी, तब तक नहीं हो सकती।

एंग्लो-इंडियनों के द्वारे में आप का क्या कहना है? उन की तो मातृभाषा अँगरेजी है और वे उस से सम्पृक्त परिवेश भी बनाये हुए हैं; उसी में रहते हैं?

मातृभाषा तक तो ठीक। पर क्या परिवेश की बात सही है? क्या जीवित सहज सम्पर्क अभी है? एंग्लो-इंडियन समाज एक तरफ तो इंग्लैंड को देश मानता और उस का मुँह जोहता हुआ यहाँ के जीवन-मन्दर्म से कटा रह गया है, दूसरी तरफ वह इंग्लैंड की सांस्कृतिक परम्परा से पुष्टि नहीं पा सका क्योंकि वास्तविक अँगरेजी परिवेश से

भी उस का सजीव सम्पर्क रहा नहीं ।

भारतीय अँगरेजी लेखकों के बारे में आप की बड़ी बुरी धारणा जान पड़ती है । क्या उन में से कई सफल लेखक नहीं हैं ?

सफल—हाँ, कुछ सफल अवश्य है । लेकिन किसी लेखक की कृति भारतीय कैसे हो सकती है अगर वह भारत की कोई भाषा नहीं जानता ? जिस के बारे में वह लिखता है उसे वह जान कैसे सकता है ? कुछ भारतीय लेखक विदेशों में प्रसिद्ध हो गये हैं, लेकिन उन की कृतियों की भारत में तो कोई खास प्रतिष्ठा नहीं हुई—न मूल अँगरेजी में; न भारतीय भाषानुवाद में । और कारण सर्वदा वही एक रहा है—कि रचना पर्याप्त भारतीय नहीं है : या तो चित्र अधूरा या विकृत है, या संवेदना परायी है ।

एक राजा राव ही अपवाद है शायद । आज के भारत को वह भी शायद अच्छी तरह नहीं जानते, पर एक पीढ़ी पहले के देश—या उस के एक भाग—को वह गहराई से जानते हैं । वह अपनी देशी भाषा भी जानते हैं और जिस जाति या वर्ग की बात उन्होंने लिखी है उस की संवेदना से भी वह टूटे नहीं हैं । संवेदन के भेद और उस भेद से उत्पन्न तनाव के प्रति वह सजग हैं—उसे ही तो प्रस्तुत करने का उन्होंने प्रयत्न किया है । और इंडियन इंग्लिश उन्होंने नहीं लिखी; उस आयास-सिद्ध भाषा को 'ब्राह्मण इंग्लिश' गायद कहा जा सके और यही उस का विशिष्ट स्वाद होगा । आर० के० नारायण भी सफल लेखक है, अच्छे भी है और देश में सम्मानित भी, वह इस लिए कि वह सबसे पहले कहानी कहते हैं—उस कहानी को भाषा से अलग भी किया जा सकता है यानी दूसरे शब्दों या दूसरी भाषा में भी कहा जा सकता है । राजा राव की कहानी को भाषा में अलग नहीं किया जा सकता । इस लिए हिन्दांग्लीय लेखन के सन्दर्भ में नारायण का उदाहरण कुछ सिद्ध नहीं करता—न इधर, न उधर । मुल्कराज आनन्द : भारतीय उपन्यास-साहित्य के पाठक उन से बहुत अधिक प्रभावित नहीं हैं, और नहीं समझ पाते कि विदेशों में उन्हें इतनी प्रशंसा किस बात के लिए मिली है ।

भाषा की शिक्षा में हमारी शिक्षानीति की त्रुटियों के बारे में आप

की क्या राय है ?

हमारे विद्यालय बालक को कोई भी भाषा अच्छी बोलना नहीं सिखाते । विदेशी भाषा पर ही आग्रह रहेगा तो कभी सिखा भी नहीं सकते । बालक को पहले अपनी भाषा अच्छी तरह सीखनी चाहिए, उस का मानक स्वरूप पहचानना और उस का सम्मान करना चाहिए । भारत में जो अँगरेजी सीखते हैं उन में ६० प्रतिशत केवल अँगरेजी के माध्यम से अपने को अभिव्यक्त नहीं कर सकते । अभिव्यक्ति से मेरा अभिप्राय दैनन्दिन प्रयोजनों की सिद्धि से अधिक कुछ है । जो बालक अपनी पहली भाषा अच्छी तरह नहीं सीखता, उसे दूसरी कोई भाषा सीखने में भी कठिनाई होती है । परिणाम ? वह अधिसंख्य समाज से कट जाता है, उन से सम्पर्क नहीं स्थापित कर सकता ।

हम में से जिन्होंने अँगरेजी माध्यम वाले स्कूलों में शिक्षा पायी है, सब की यही हालत होगी ?

ऐसा ही जान पड़ता है । यह परिस्थिति मैं स्वयं भोग चुका हूँ । मैं ने संस्कृत और फारसी से आरम्भ किया था, पर ये शास्त्रीय भाषाएँ थी; व्यवहार की भाषा के लिए अँगरेजी सिखायी गयी थी—उसी को पढ़ने, लिखने, बोलने पर जोर दिया जाता था । बात यहाँ तक पहुँची थी कि चिन्तन और यहाँ तक कि स्वप्न की भाषा भी अँगरेजी हो जाये । पर फिर मैं सकल्प-पूर्वक हिन्दी में लौट आया । इस के लिए कम संघर्ष नहीं करना पड़ा, पर आप मानिए कि हिन्दी लिख कर जो तृप्ति मिलती है अँगरेजी से कभी नहीं मिल सकती थी । कृतिकार अपने माध्यम का उपयोग ही नहीं करता, उस की सृष्टि भी करता है । और हम जो हैं उसी की सृष्टि कर सकते हैं ।

क्या अँगरेजी के बदले हिन्दी को प्रतिष्ठित करने के लिए ज़मीन तैयार हो गयी है ? क्या परिवर्तन का धक्का देश की व्यवस्था सह लेगी ?

हमें जैसी नौकरशाही मिली उस का आघात हम सह ले गये तो कोई

कारण नहीं कि अँगरेज़ी के बदले हिन्दी—या कोई भी भारतीय भाषा—प्रतिष्ठित करने का आघात हम न सह सकें। बल्कि ज़रूरी नहीं है कि हिन्दी ही हो—कोई भी भारतीय भाषा अँगरेज़ी की अपेक्षा अच्छी रहेगी। हिन्दी इस लिए अधिक अच्छी रहेगी कि यह परिवर्तन सब से कम कष्टकर होगा—अँगरेज़ी से हिन्दी, किसी दूसरी भाषा के बदले हिन्दी नहीं। राजभाषा विधेयक में जो परिवर्तन हुआ उसे प्रतिगामी ही मानना होगा। निश्चय को हम जितना ढालेंगे परिवर्तन उतना कठिनतर ही होगा। ढालना कोई हल नहीं है।

जो भारतीय लेखक अपनी भाषा के अलावा अँगरेज़ी भी जानता है, उस की हालत क्या अँगरेज़ी न जानने वाले से अच्छी नहीं है ?

कोई भी दूसरी भाषा जानना हमेशा लाभकर होता है : दो भाषाएँ जानने से तीन भाषाएँ जानना अधिक उपयोगी है और इसी तरह और आगे भी। सवाल अँगरेज़ी तक ही सीमित रखना आवश्यक नहीं है। पर आप का सवाल अगर इस से आगे कृतिकार लेखक के लिए किसी लाभ के बारे में है तो उस के दो पहलू हो सकते हैं। पहला यह कि विभाषा-साहित्य के अध्ययन में कृतिकार को क्या लाभ हो सकता है ? दूसरा यह कि विशेष रूप से अँगरेज़ी साहित्य के अध्ययन में भारतीय कृतिकार को क्या लाभ हो सकता है ? अगर आप का आशय यह दूसरा है, तो मैं कहूँ कि अँगरेज़ी साहित्य का परिचय किसी दूसरे विभाषा साहित्य—उदाहरण के लिए रूसी या फ्रांसीसी या इस्पानी—की तुलना में किसी आत्यन्तिक रूप में अधिक उपयोगी या लाभकर हो, ऐसा नहीं है।

लेकिन अँगरेज़ी का स्थान कुछ तो विशिष्ट है ही—आखिर वह दो सौ वर्षों से हमारे साथ रही है ?

हाँ, मगर फ्रांसीसी और पुर्तगैज़ी भी तो हमारे साथ रही—बल्कि पुर्तगैज़ी कुछ पहले से। यह मैं मानता हूँ कि अँगरेज़ी सीखने में कुछ कम कठिनाई होगी क्यों कि उन्ने जानने वालों की संख्या अधिक है। पर अँगरेज़ी जानना आत्यन्तिक रूप से अधिक अच्छा हो ऐसा नहीं है। निःसन्देह अँगरेज़ी पढ़ना हितकर है, जैसे कि और भी कोई विभाषा या उस का

साहित्य पढना हितकर है ।

अँगरेजी विश्वविद्यालयों में कोई भी अपने को शिक्षित नहीं मान सकता बिना अपने साहित्य के अलावा दूसरे यूरोपीय साहित्यों से कुछ न कुछ परिचय के—फ्रांसीसी, जर्मन, स्कैंडिनेवी, रूसी, इस्पानी...और यहाँ भारत में ? थोड़े से अँगरेजी ज्ञान के बाद हम अपने को शिक्षित मान लेते हैं—उस का प्रमाण-पत्र भी पा लेते हैं । वल्कि यह पूछना ही अनावश्यक समझा जाता है कि किसी भी भारतीय साहित्य का कुछ भी ज्ञान है या नहीं ?

तब क्या हमें पहले अपने पड़ोसी देशों के—चीन, ईरान, बर्मा वगैरह के—साहित्य से ही परिचित होना चाहिए ? क्या हमारे लिए वे ही अधिक सन्दर्भयुक्त नहीं होंगे ?

यह अनिवार्य तो नहीं है कि वे अधिक सन्दर्भयुक्त हों । हम ने जैसा भी चाहा होगा, तथ्य यह है कि पश्चिम की ओर से हमारा सम्बन्ध अधिक गहरा और विस्तृत हो गया है । 'पश्चिम की ओर से' का आशय जिसे वेस्ट कहा जाता है वही नहीं, पश्चिम एशिया के देश भी हैं । हम से पूर्व के देशों को हम ने अतीत युगों में जितना उन से लिया उस से अधिक दिया ; पर हम से पश्चिम के देशों से आदान-प्रदान बराबर होता रहा है और आज भी हो रहा है । मेरा अभिप्राय यह नहीं है कि हम अपने निकटतम पड़ोसियों को अधिक घनिष्ठता से न जाने, वल्कि यह बड़े दुःख की बात है कि उन से आदान-प्रदान की प्रणालियों को हम ने इतना सूख जाने दिया । पर पश्चिमी साहित्य की सन्दर्भवत्ता सीधी और तात्कालिक है, जब कि पूर्वी साहित्यों से सन्दर्भ जोड़ने के लिए इतिहास की मध्यस्थता अपेक्षित है ।

प्रभाव के बारे में आप की क्या राय है ? पश्चिम के साहित्य का भारतीय साहित्य पर क्या प्रभाव पड़ा है ? क्या विभिन्न कला-रूपों की हमारी अवधारणा पश्चिम से मँगनी पायी हुई नहीं है ?

प्रभाव बहुत पडा है . पहले वह केवल अँगरेजी साहित्य का रहा पर अब उस में अधिक वैविध्य है क्योंकि दूसरे कई साहित्यों से भी सम्पर्क

हो गया है—चाहे यह भी अधिकांशतः अँगरेजी अनुवाद के माध्यम से ही। लेकिन स्वतन्त्र प्रयोग भी हमेशा होते रहे हैं और जहाँ तक विभिन्न कला-रूपों या विधाओं का प्रश्न है, सब उधार ली हुई नहीं है। अँगरेजी-पढ़ो में ऐसा मानने की प्रवृत्ति जरूर है, पर यह धारणा है गलत और उस से नुकसान भी हुआ है। उपन्यास ही से लीजिए : साधारण प्रवृत्ति है कि भारतीय उपन्यास को अँगरेजी उपन्यास के और उस की परम्परा के साथ जोड़ा जाय और इस प्रकार इटली की नूवेल्ला के साथ, वगैरह। पर नूवेल्ला से और पीछे चलें तो ? बोकाच्चियो के पीछे अरबी-फारसी मध्यवर्तियों की ओट में कथा-सरित्सागर है। इसी तरह हम शती के आरम्भिक भाग के भारतीय कवियों पर अँगरेजी रोमांटिक कवियों के प्रभाव की बात कहते हैं और नि सन्देह वह प्रभाव है भी—उस काल के कवियों ने अपनी कालेजी शिक्षा में मुख्यतया बर्डस्वर्थ ही तो पढ़ा था ! —पर स्वयं यूरोपीय रोमांटिसिज्म का गहरा सम्बन्ध पूर्व से है। जिप्सी या रोमनी लोक-गाथा से उस प्रवृत्ति ने काफी प्रेरणा ली और रोमनी मूलतः प्राचीन भारत की डोमनी है। यूरोपीय रोमांटिक आन्दोलन के बहुत-से अभिप्रायो के प्रारूप यहाँ की प्राचीन लोक-गाथा में मिल जायेंगे —और उन के यात्रापथ की ऐतिहासिक लीके भी पहचानी जा सकती हैं। हाँ, इस प्रभाव-क्रम को अँगरेजी द्वारा शिक्षित भारतीय अध्यापक ठीक-ठीक नहीं समझता। प्रभाव सीधे नहीं होते, न सीधे समीकरणों द्वारा निरूपित किये जा सकते हैं; वे अकल्पनीय और आश्चर्यजनक भी हो सकते हैं। उपनिषदों को रोमांटिक काव्य कोई नहीं कहेगा, पर दारा-शिकोह कृत फारसी अनुवाद के फ्रांसीसी अनुवाद को पढ़ कर फ्रांसीसी कवि या एमेनेस्कू चमत्कृत हो गया तो उस के परिणाम अकल्पनीय ही हुए। एमेनेस्कू की कविता का हिन्दू वीर चरितनायक मरते समय प्रार्थना करता है—कामदेव की वन्दना कर के। कालिदास की शकुन्तला हमारे लिए क्लासिकल नाटक है, पर शिलर और ग्योटे की शकुन्तला रोमांटिक नायिका है। तो क्या हुआ ? रचनात्मक प्रभाव की अपनी प्रक्रिया होती है : वह नकल या अनुवाद नहीं होता।

लेकिन क्या आज के भारतीय लेखक उपन्यास की देशीय परम्परा से परिचित होते हैं ?

होने चाहिए। होते भी है—कम से कम जो महत्त्वपूर्ण है वे तो हैं और मेरा विश्वास है कि यह परिचय और ज्ञान बढ़ेगा ही—जैसे-जैसे हमारा इतिहास का ज्ञान गम्भीरतर होता जायेगा और पूर्वग्रह छूटते जायेंगे।

लेकिन उपन्यास की विधा में कोई सचेतन प्रयोग नहीं हुआ, क्या यह सिद्ध नहीं करता कि विधा की कोई सजग चेतना नहीं है?

कोई जरूरी नहीं है कि कलाकार के सब प्रयोग सचेतन ही हो। प्रयोग आखिर साधन है, मार्ग है। अगर कलाकार जानता है कि वह कहाँ पहुँचना चाहता है तो उस के लिए सर्वोत्तम मार्ग खोज लेता है। यो भी किसी कलाकृति के रूपाकार के तत्त्वों का विचार-विश्लेषण आलोचक का काम है, कृतिकार का नहीं।

आप ने जब 'शेखर : एक जीवनी' लिखी, तब क्या आप को ध्यान था कि आप उपन्यास की विधा में प्रयोग कर रहे हैं ?

मेरा लक्ष्य वह विल्कुल नहीं था। चेतना मुझे रही हो—हाँ, कभी-कभी होती भी थी—कि जो मैं कर रहा हूँ वह जो औरों ने किया उस से भिन्न है—यानी जहाँ तक मेरी जानकारी थी। शेखर का जो रूप बना उस के लिए कोई नमूना मेरे सामने नहीं था। लेकिन यह बोध मुझे था कि मेरे पास कहने को कुछ है, वह कहने की मेरी उत्कट इच्छा थी; वह कहने का जो ढंग मुझे सब से अधिक उपयुक्त लगा वही मैं ने अपनाया।

लेकिन यह तो आप मानेंगे कि जो कहने को है उसे कहने का सही ढंग पता लगाने के लिये पर्याप्त आलोचना-बुद्धि की आवश्यकता होती है ?

हाँ, बुद्धि की आवश्यकता होती है—और बुद्धि प्रधानतया आलोचना-धर्मी है।

भारतीय साहित्यालोचन में आप की राय में क्या हम आलोचना

की पश्चिमी परम्पराओं से प्रभावित हैं, और क्या यह स्वस्थ प्रभाव है ?

निश्चय ही हम प्रभावित हैं । और कुछ हो भी कैसे सकता था जब हमारे कालेज जाने वाले अधिसंख्य आलोचक एकान्त उसी परम्परा में दीक्षित हुए ? लेकिन यह आप को नहीं भूलना चाहिए कि पश्चिमी परम्परा के भीतर ही भारत की शास्त्रीय परम्परा की अपेक्षा कहीं अधिक गड़बड़ी और विरोध है । और हम कभी एक सम्प्रदाय से प्रभावित हुए, कभी दूसरे से । कभी मार्क्स का बोलवाला था ; दूसरी सामाजिक-आर्थिक प्रवृत्तियाँ भी रही । फिर मनोविज्ञान रहा और मनोविश्लेषण भी आया । आज हम जहाँ हैं वहाँ दीखता है कि भारत की शास्त्रीय परम्परा और पश्चिमी आलोचना सिद्धान्त अलग-अलग दोनों नाकाफी हैं । यह तो नहीं कहा जा सकता कि समन्वय का रास्ता हम ने पा लिया है, पर यह अवश्य है कि दोनों को साथ पढ़ना आवश्यक है । एक की कसौटी से पाये हुए मूल्य को दूसरे की कसौटी से परखते चलना ही इस समय सब से अच्छी पद्धति होगी । जब-जब हम ऐसा करते हैं, हमें नया कुछ मिलता है जो हमारी समझ को गहरा करता है । फिर भी मानना होगा कि सरसरी तौर पर साहित्यालोचन के क्षेत्र में हम सब पर पश्चिमी पद्धतियाँ हावी हो रही हैं । विश्वविद्यालयों में शास्त्रीय आलोचकों के लिए अलग एक साँचा सुरक्षित रहता है, वस ।

क्या प्रादेशिक भाषाओं में ऐसे कोई लेखक हैं जिन्हें अखिल भारतीय स्तर का माना जा सके ?

निश्चय ही हैं । सब भाषाएँ सब विधाओं में एक-सी सम्पन्न नहीं हैं । जितनी मेरी जानकारी है उस के आधार पर अनुमान करता हूँ कि इस समय हिन्दी, बांग्ला, मराठी और मलयालम अपेक्षया अधिक सर्जनशील हैं । हिन्दी का काव्य सम्पन्न है; बांग्ला में बड़े उपन्यास अच्छे निकले हैं, कहानी में वह गायद आगे नहीं है ।

हाल में किसी ने इस मत का प्रतिपादन किया था कि भारतीय लेखक की असफलता कमिटमेंट की असफलता है—कि उस में

आधारभूत स्वीकारात्मक आग्रह की कमी है। इस बारे में आप की क्या राय है ?

मैं नहीं कह सकता कि असफलता है ही, और है तो उस का कारण कमिटमेंट का न होना है। और अगर आधारभूत आग्रह से अभिप्राय पक्षधरता का है, तो असफलता समूची भारतीय परम्परा और जीवन-दृष्टि और यथार्थ-बोध की है। क्यों कि भारत की दृष्टि की यह विशेषता रही है कि हम मानते रहे हैं कि जो हम मानते हैं उस से उलटा मानना भी सही हो सकता है। भारतीय दृष्टि से कोई भी स्वीकारात्मक आग्रह सत्य तभी होता है जब वह विरोधी आग्रह का खडन न करे बल्कि उसे भी अपने में पचा ले। पश्चिम इसे समझने या ग्रहण करने में अपने को असमर्थ पाता है; उस की दृष्टि अधिक कट्टर और आत्यन्तिकनावादी होती है। स्वीकारात्मक आग्रह की कमी उदासीनता भी हो सकती है और सहिष्णुता भी; एक ऋणात्मक है, एक धनात्मक। वह पलायन भी हो सकती है और साहस भी। हमारे श्रेष्ठ लेखकों में पक्षधरता की कमी या 'कमिटमेंट की असफलता' वास्तव में एक धनात्मक मूल्य का आग्रह ही है। वहाँ असफलता नहीं है, कमी भी नहीं है, बात इतनी है कि कमिटमेंट एक दूसरी मूल्य-दृष्टि के प्रति है। जीवन की उस की सम्पूर्ण और स्पष्टतया स्वीकृत जटिलता से युक्त रूप में साक्षात्कार करने का सकल्प ही वहाँ है और जहाँ सकल्प है वहाँ कमिटमेंट की कमी कैसे है ?

जीवन का रस

समय की दूरी सभी अनुभवों को मीठा कर देती है, तात्कालिक परिस्थिति में भले ही वे कितने ही तीखे और कटु हों ! इस लिए आज यह कहना अनुचित न होगा कि जेल की मेरी स्मृतियाँ मधुर ही मधुर हैं—उन अनुभवों की भी जो तब भी मीठे थे, और उन की भी जो उस समय अपनी कटुता के कारण तिलमिला देते थे या आग की एक लकीर-सी मन में खींच देते थे। और शायद यह कहना भी ठीक होगा कि स्मृतियाँ—कम से कम अधिकांश—कुछ धुँधली भी हो गयी हैं। और गायद यह धुँधलापन भी मायुर्य का एक तत्त्व होता है क्योंकि जो आज भी पूर्ववत् उज्ज्वल या गहरी है उन्हें ठीक मधुर कहना गायद अनुचित हो—शायद उतना ही अनुचित जितना उन्हें कटु कहना : गहराई का एक आयाम होता है जो अनुभूति को कड़वी-मीठी की परिधि से परे ले जाता है...

चार सौ कैदियों के लिए बनी हुई जेल में भरे हुए अठारह सौ कैदियों में से एक जब देखता है कि उस के कुछ साथी भूख-हड़ताल करते हैं, छिप कर मेवा-वादाम खाते हैं और ग्लूकोज का गरवत पीते हैं, और जेल का डॉक्टर उन्हें सहानुभूति दे कर भी परेगान है कि उन का वजन घटने की वजाय बढ़ता ही जाता है, तब उसे हँसी भी आती है और ग्लानि भी होती है; आज स्मृति में दोनों ही मधुर हैं। नये कैदी को पुराने पकड़ कर जेल की धोबी-भट्ठी के सामने मन्दिर कह कर माथा टेकवाने ले जाते हैं—यह भी उसी कोटि का अनुभव है जिस के कॉलेज-जीवन में 'फ्रस्ट यिअर फूल' की खिसियाहट के अनुभव। ऐसा ही है अफ्रीम का चोर-व्यापार करने वाले एक एंग्लो-इंडियन द्वारा बिना जाल के पेड़ पर बैठी चिड़िया पकड़ना सिखाया जाना : दिल्ली जेल में लाया जाने पर 'गोरा-वारक'

मे उसे साथी पा कर उस से कई अद्भुत वानें सीखी थी जिन मे मुख्य यह थी। अहाते के आम के पेड पर साँभ को बुलबुल आ कर बसेरा करते थे और रात को हम मोमवत्ती के सहारे उन्हे खोज कर हाथ से पकड लेते थे—पहले मुझे विश्वास नही होता था कि ऐसा सम्भव है और शायद मुझ से सुन कर आप को भी न हो—लेकिन मैं ने कई बुलबुल ऐसे पकड कर पाल लिये और उन की बोली ने मेरे एकान्त मे एक अत्यन्त प्रीतिकर व्याघात डाल दिया... इसी प्रसंग मे यह भी याद आता है कि जेल के दारोगा आये और बुलबुल देख कर जल-भुन कर खाक हो गये, लेकिन नये क्रान्तिकारी वन्दी को यह कहने का साहस भी न बटोर सके कि वह पक्षी न पालने देगे—उस वन्दी ने दो-तीन दिन पहले शिनाख्त के लिए आये मुखबिर को और उस का बचाव करने के लिए बीच मे पडे मजिस्ट्रेट को पीट दिया था। (बाद मे स्वयं भी पिटा था—पर कैदी की कौन आवरू जाती है, उधर कही दारोगा को चाँटा पड गया तो बस !) इस लिए दारोगा साहब खीस निपोर कर अपने वच्चो के लिए बुलबुल माँग ले गये थे। पर अगली परेड पर फिर नये पक्षी वहाँ बैठे हुए थे। अन्ततोगत्वा मुझ को ही दफ्तर बुला कर वहाँ से एक काल-कोठरी मे भेज दिया गया...

ऐसे हल्के-फुल्के अनुभव और भी हैं। किन्तु गहरे भी अनेक हैं, कुछ तो इतने गहरे कि अभी तक उन से वह अलगाव नही स्थापित कर सका हूँ जो उन्हे साहित्य की वस्तु बना दे। अभी तक वे मेरे ही अनुभव अधिक हैं। जिन से तटस्थता पा सका हूँ, उन मे से कुछ 'शेखर' मे आ गये हैं—कुछ प्रकाशित दूसरे भाग मे, कुछ अप्रकाशित तीसरे मे, कुछ शायद आप को स्मरण भी हो। कुछ कहानियो मे भी आ गये हैं। बूढे बाबा मदनसिंह, फक्कड मोहसिन, फाँसी पाने वाला रामजी - ये सब नाम सच भी हैं, झूठ भी, क्योंकि अगर काल्पनिक नही है तो पात्रान्तरित है। यानी एक मदनसिंह से भी मेरा परिचय हुआ था, एक मोहसिन से भी, एक रामजी से भी—पर मेरे परिचय के यथार्थ व्यक्ति और मेरी पुस्तक के पात्र अलग-अलग हैं। पात्रो के साथ जो घटित हुआ वह वास्तव मे भी कही, किसी के साथ तो घटा, पर उस नाम के व्यक्ति के साथ नही; और प्रायः सब कुछ एक ही व्यक्ति के साथ नही। साहित्य-रचना मे चयन भी है, सम्पुजन भी, सघनीकरण भी : क्योंकि सागर के विस्तार को एक

आलोकवेष्टित बूंद के विकिरित आलोक के छोटे से दायरे में दिखा सकना ही रचना का काम है, लेखक का वह गुण है जिसे 'दृष्टि' कहा जा सके। 'शेखर' की भूमिका में और अन्यत्र मैंने कहा है कि दुःख वह दृष्टि देता है; पर ऐसा है तो दुःख किसी भी तीव्र अनुभूति का नाम है—ऐसी अनुभूति जो संवेदना को, चेतना को, घनीभूत आलोक-रूप दे देती है। रचनाकार की प्रतिभा ढाँके की मलमल का पचास हाथ का धान बुनने में नहीं है, उसे अँगूठी में से गुज़ार देने में ही है, यद्यपि गिल्पी होने के नाते वही मलमल भी बुनता है और अँगूठी तो उस की है ही। मेरे पास रचनाकार होने के नाते क्या है, क्या नहीं है, यह कहना मेरा काम नहीं है; जो मेरा आदर्श है वह मैंने बता दिया।

पर आदर्शों की नहीं, घटनाओं की ही बात कहूँ, जिसे आदर्श की चलनी में से छाना जाता है।

एक हमारे मित्र थे जिन्होंने आरम्भ में हमारी बहुत सहायता की, सौहार्द स्थापित करने के बाद हमें एक कैमरा भी चोरी से ला दिया कि हम लोग अपने फोटो खींच कर बाहर भेज दें क्योंकि क्या जाने क्या होने वाला है, भावी इतिहासकार को सामग्री तो मिल जाये ! और इस सब में उन का असली मकसद क्या था ? कि सारे फोटो पा कर एक सेट पुलिस को दे दें जिस से उसे शिनास्त के काम में सुविधा हो जाये और हमारे मित्र को इतनी तरक्की मिल जाये कि वह कैदी स्टोर-क्लर्क से बढ़ कर कैदी दफ़्तर-क्लर्क हो जावें। दफ़ा चार सौ बीस में वह चार साल की कैद काट रहे थे और अनेक सुविधाएँ प्राप्त रहने पर भी उन्हें वह परिस्थिति खलती थी जिस में अपनी चार सौ बीसी प्रतिभा का कोई उपयोग वह न कर सकें। स्टोर क्लर्की में कुछ गुंजाइश तो थी, पर ऐसे पढ़े-लिखे प्रतिभाशाली ठग के लिए वह अयथेष्ट थी—दफ़्तर की क्लर्की में तो अनेक सम्भावनाएँ भरी थी ! हमारे साथ उन्हें सफलता नहीं मिली क्योंकि हम ने उन्हें बताने से पहले फोटो ले कर फिल्म आदि सब अन्य साधनों से बाहर भेज दिये और तब कैमरा उन्हें लौटाया कि 'उस से कुछ काम नहीं हो सकता—बारक में फोटो लेना जोखिम का काम है'। वह ऐसा खिसियाये कि घण्टे भर बाद ही हमारी तलाशी हो गयी—शायद उन्होंने सोचा हो कि फिल्म अभी जेल में ही है ! पर बेचारे तरक्की पाने से रह गये।

एक और घटना याद आती है : वह दूसरी कोटि की है। उस पर

हँसा भी जा सकता है, और उसे जुगुप्सा-जनक भी माना जा सकता है, पर मैं हँसता नहीं हूँ, न भिन्नकता हूँ : गहरी मानव अनुभूति में अपनी एक अक्षुण्ण, अभ्रंश्य पवित्रता होती है जिसे दर्शक की क्षुब्धताएँ छू नहीं सकती ।

हमारे वार्डरो में, जो हथियारबन्द अतिरिक्त पुलिस से बदल कर दिये गये सिपाही थे—एक युवक था जो गाता था । प्रायः ड्यूटी पर वह कोई तान छेड़ देता . उस का गला मीठा था और उस में वह गुण पर्याप्त मात्रा में था जिसे 'सोज' कहते हैं । हमारे वारक के साथ ही जनाना वार्ड का पिछवाड़ा था और वार्डर की दौड़ दोनों के बीच होती थी । जनाना वार्ड में एक 'पगली' थी जिस की चीख-चिल्लाहट हम प्रायः सुनते थे—इसी से हम उसे पगली जानते थे, यद्यपि यह भी हो सकता है कि वह केवल एक दबंग विद्रोहिणी नारी रही हो । जो हो, वार्डर का गाना सुनते ही वह शान्त हो जाती थी और कभी-कभी उत्तर में गाने भी लगती थी ।

हम लोग इस रोमास का रस लेते थे । रस कही भी लिया जा सकता पर जेल में दूसरे के रोमास में कुछ अतिरिक्त दिलचस्पी हो जाना स्वाभाविक है । क्रमशः बात फैल गयी, अन्त में वार्डर की बदली की आज्ञा आ गयी । अपनी अन्तिम ड्यूटी पर, जब उस के जवाब में वह स्त्री गाने लगी तो, उस ने पुकारकर कहा : “अब क्या गाना—आज रुखसत है ।” इतना हम लोगो ने भी सुना, उस के बाद सन्नाटा-सा रहा और हम नें बात खत्म समझी । पर थोड़ी देर बाद बाहर गुल-गपाड़ा सुन कर हम लोग अहाते में निकल आये । शोर जनाना वारक के भीतर से आ रहा था, हमें उस की बाहरी दीवार और ऊपर दो-एक रोशनदान दीखते थे और हम जो कुछ समझ सके वह इन्हीं से छन कर आने वाले शोर से, और जो देख सके उस से ।

वह स्त्री भीतर न जाने कैसे रोशनदान तक चढ़ गयी थी और उस के सीखचे पकड़ कर और एक टाँग भी उन में अड़ा कर लटक रही थी । अपनी साड़ी को कदाचित् उस ने कमन्द के काम में लगा दिया था । भीतर नीचे वार्डरानियाँ और दूसरी कैदिने चिल्ला रही थी, उसे उतारने की जुगत कर रही थी । और वह मानो इन सब से असम्पृक्त बाहर को देख रही थी । वार्डर नीचे था, स्त्री ने उसे आवाज दी, सीखचो से हाथ बाहर बढ़ाया पर वह पहुँच से बहुत दूर था, फिर सहसा उस ने झटके से

अपनी चोली फाड़ कर बाहर गिरा दी, वार्डर ने उसे उठा लिया और दोनों एकटक एक-दूसरे को देखते रहे । तभी—भीतर गायद सीढ़ी मँगा ली गयी थी—स्त्री को पीछे खींच लिया गया और गद्द से हम पहचान सके कि उसे पेटियों से पीटा जा रहा है***

उसी रात वार्डर की बदली हो गयी, दो-एक दिन बाद स्त्री भी कही भेज दी गयी—शायद उसे सजा हो गयी ।

घटना इतनी ही है; और इसके बारे में कुछ कहना न आसान है, न उचित; इतना ही कि मेरे निकट यह भी वैसी एक सोने की अँगूठी है जिस में से गज्रो मलमल गुजारी जा सकती है—और उस मलमल से बड़ा लम्बा-चौड़ा प्रपंच फैलाया जा सकता है । पर घटना में निहित मानवीय भावना का जो सत्य है उस का और कुछ नहीं किया जा सकता सिवा उस को चुप-चाप स्वीकार करने के । विज्ञान में किसी वस्तु को हल्का करने के लिए उसे विरल करते हैं और तब वह उड़ सकती है, पर मानवीय सवेदना में उस की सघनता ही उसे एक स्तर पर ले जाती है जब वह घरातल से उठ कर एक दिव्य वस्तु हो जाती है ।

मैं ने कहा कि समय की दूरी पर सभी कुछ मीठा है क्योंकि सभी कुछ धुँधला भी है—पर जो धुँधला नहीं है, उसे मीठा कहना उतना ही ठीक या बेठीक है जितना उसे कड़ुवा कहना । वह प्रोज्ज्वल है और इन छोटे रसों से परे है—जीवन का रस कड़ुवा-मीठा कुछ नहीं है, वह राम-रस है जिस में सब रस समाये हैं ।

कवि-कर्म : परिधि, माध्यम, मर्यादा'

नये और पुराने लेखक या कवि की तुलना करें तो एक उल्लेखनीय अन्तर हमें दीखता है। पुराने जमाने के कवि सिवा अपने कुल-परिचय के अपनी अधिक चर्चा नहीं करते थे। वह कुल-परिचय भी एक परम्परा का निर्वाह-सा होता था, और उस के अलावा शायद उस का एक कारण यह भी था कि उस काल के कवि मौखिक परम्परा से चलते थे और उस में कृतिकार का नाम-पता बताने का यह साधन हो सकता था कि उसे भी काव्य का अंग बना दिया जाये। किन्तु इस आधार पर जहाँ एक ओर हम मानते हैं कि प्राचीन कवि आज के कवि से अधिक शालीन और शीलवान् था क्योंकि आत्म-चर्चा कम करता था, वहाँ दूसरी ओर हम प्राचीन साहित्य में इतनी और ऐसी गर्वोक्तियाँ भी पाते हैं जिन की आज का कवि कल्पना भी नहीं कर सकता—कितना भी अहमन्य हो कर भी वह अपने विषय में वैसे दावे नहीं कर सकता।

इस अन्तर का एक समाधान तो यह है कि प्रत्येक काल में कवि

१ सागर की साहित्यिक मस्या 'रचना' के आमन्त्रण पर मस्या द्वारा निश्चित विषय 'मैं और मेरी रचना' पर दिये गये भाषण का परिशोधित लिखित रूप। भाषण का अधिकांश सस्या द्वारा उसी समय फीते पर रेकार्ड कर लिया गया था, उसी से प्रतिलेखन कर के इस का मूल रूप प्रस्तुत किया जा सका। जैसा कि भाषण में स्पष्ट कहा गया था, निर्धारित विषय के अधीन सीधे-सीधे अपनी या अपने लेखन की चर्चा न कर के उस पृष्ठ-भूमि अथवा सदर्भ की चर्चा ही वक्ता को अभीष्ट थी जिन में वह रहा है अथवा लिखता रहा है।

भाषण के अन्त में कुछ प्रश्न भी पूछे गये थे। जिन की तात्कालिक से अधिक कुछ उपयोगिता जान पड़ी, उन्हें भाषण के लिखित रूप में समाविष्ट कर लिया गया है।

मनोवैज्ञानिक दृष्टि से अपनी क्षतिपूर्ति कर लेता है। कृतिकार एक दिगा में अपने को संकुचित करता है तो दूसरी दिगा में अपने को फैला लेता है। प्राचीन काल के कवि का आत्म-संकोच और आत्म-विस्तार एक प्रकार का था, आज का कवि दूसरे ढंग से अपने को संकुचित करता है तो आत्म-तुष्टि अथवा अहं-पुष्टि के दूसरे मार्ग अपना लेता है।

निस्सन्देह यह मनोवैज्ञानिक निदान भी अपना मूल्य रखता है। पर मेरी समझ में प्राचीन और आधुनिक कवि की परिस्थिति में एक बहुत बड़ा अन्तर है। परिस्थिति के इस भेद को, और कवि-कर्म पर उस के प्रभाव को समझना बहुत जरूरी है।

मैं यह कहना चाहता हूँ कि कवि-कर्म कभी किसी युग में इतना कठिन नहीं रहा जितना वह आज है—नये कवियों को आये दिन नयी वाद के वावजूद। ऐसा क्यों? इस लिए कि कवि कभी किसी युग में अपने पाठक से, अपने ग्राहक से [ग्राहक अर्थात् गृहीता, ग्राहक नहीं] इतनी दूर नहीं रहा जितना वह आज है—या तो सचमुच इतनी दूर नहीं रहा जितना वह है, या दूरी का इतना तीव्र अनुभव नहीं करना रहा जितना आज करता है। सम्भव है कि वह वास्तव में उतना दूर न हो, कि उसे केवल दूरी का बोध हो और वह बोध अतिरंजित हो या निरा भ्रम हो। लेकिन यह तथ्य है कि आज का लेखक यह महसूस करता है कि वह अपने पाठक से अपेक्षया दूर है, या दूर होता जा रहा है, या कुछ देर बाद दूर हो जायेगा... यह अनाश्वस्त अवस्था आज के कवि की विशेष परिस्थिति है। उस में एक आशंका, एमेर्जेंसी अथवा आसन्न संकट की एक भावना निरन्तर रहती है और इस का गहरा प्रभाव उस के लेखन पर पड़ता है। हमें न केवल इस परिस्थिति को ध्यान में रखना चाहिए वरन् उस के कारणों पर भी विचार करना चाहिए।

क्षेत्र-विस्तार और परिधि-संकोच

स्थिति के कारणों के विश्लेषण में मेरी राय में सबसे पहला स्थान साहित्य-क्षेत्र के रूप-परिवर्तन को देना चाहिए। ऊपर मैंने जिस क्षतिपूर्ति की बात कही है, वैसा ही कुछ सन्तुलन साहित्य-क्षेत्र में भी दीख सकता है और इस लिए एक साथ ही दो परस्पर-विरोधी जान पड़ने वाली बातें भी कही जा सकती हैं—एक तो यह, कि साहित्य का क्षेत्र विस्तृत हो गया है; और दूसरी यह, कि उस की परिधि संकुचित हो गयी है।

किन्तु अपने-अपने ढंग से दोनों सही हैं, और आज के कृतिकार की स्थिति के निरूपण के लिए दोनों प्रकार की प्रक्रिया को समझना आवश्यक है।

पहले क्षेत्र-विस्तार की प्रक्रिया को लें। पुराने जमाने के कवि या तो जन-कवि होते थे, या राज-कवि होते थे। जन से अर्थ आधुनिक राज-नीतिक जन अथवा 'मासेज' नहीं है, लोक अथवा फोक है। जन-कवि अनाम अथवा अज्ञात-नाम होता है; जन-काव्य इस अर्थ में 'स्वयम्भू' होता है कि उसकी रचना को देश-काल के किसी एक बिन्दु के साथ नहीं बाँधा जा सकता। असम्भव नहीं कि प्राचीन काल में नाम के विषय में जो दोहरी प्रवृत्ति हम पाते हैं उसका वास्तविक समाधान यही हो कि वे दो अलग-अलग काव्यों की प्रवृत्तियाँ हैं—नामाग्रही प्रतिभा-गवित राज-कवि और अज्ञात-कुलशील, नाम-हीन जन-कवि जिस की रचना यदि शिक्षित वर्ग में पहुँच कर आदृत हुई भी तो 'कस्यचित्कवेः' हो कर ही सुभाषित-भाण्डागारों में भर ली गयी—जो हो, प्राचीन काल में ऐसा शायद कोई नहीं हुआ जिस ने जन-कवि और राज-कवि दोनों नाम या दोनों के उत्तरदायित्व निवाहे हो। न उस काल के समीक्षक अथवा पाठक ने—और न ही आज के समीक्षक ने—उन से यह माँग की कि वे अनिवार्यतया यह दोहरी माँग पूरी करे। किन्तु आज परिस्थिति यह है कि हम कवि से चाहते हैं कि वह एक साथ ही जन-कवि भी हो और राज-कवि भी हो। और आज इस बड़ी हुई माँग ने उग्रतर राजनीतिक रूप भी लिया है जिस के अनुसार इन शब्दों के अर्थ बदल गये हैं और माँग न केवल बढ़ गयी है बल्कि कहीं अधिक कड़ी भी हो गयी है। इस लिए जन-कवि न कह कर जनता-कवि, और राज-कवि न कह कर राज्य-कवि कहना कदाचित् अधिक उचित हो। जन अब लोक न रह कर जनता है, और राज्यों की बढ़ती हुई शक्ति ने राज-सत्ता का रूप भी बदल दिया है। फलतः आज एक ओर यह आग्रह है कि कवि अथवा साहित्यकार को जन अथवा जनता का होना चाहिए और दूसरी ओर यह भी है कि राज्य के प्रति उस के जो कर्तव्य हैं उन का निर्वाह होना चाहिए, क्योंकि राज्य भी जन-राज्य है। इस दोहरी आशा से कहीं-कहीं तो बलात् कोशिश की जाती है कि कवि को ठोक-पीट कर जन-कवि या राज्य का कवि या एक साथ ही जन-कवि और राज्य-कवि बनाया जावे। इस का परिणाम यह होता है कि कवि न तो जन का रहता है और न राज्य का। वह जन-चारण या राज्य-चारण हो जाता है—या एक साथ ही जन-चारण और राज्य-चारण। यह समस्या, हो सकता है

कि हमारे देश में ऐसी तात्कालिक न हो, केवल दूर की सम्भावना हो। क्योंकि यहाँ बलात् नियमन का खतरा, कम से कम अभी, नहीं है। पर कुल मिला कर आज के साहित्य की परिस्थिति में ऐसी प्रवृत्ति बढ़ती ही जा रही है, और हमारे देश की प्रगति भी इस का अपवाद नहीं है, यह मानना होगा।

स्थिति का और भी अद्भुत पहलू यह है आज का कवि स्वयं यह मान लेता है कि उस को जन-कवि या राज्य-कवि होना है। ऐसे लेखक क्रमशः कम होते जा रहे हैं जो यह कहे कि साहित्यकार का उत्तरदायित्व सब से पहले अपने प्रति है, दूसरों के प्रति बाद में है या परिणामतः है। आज की परिस्थिति में ऐसा कहना सफलता का नुसखा नहीं है; इस लिए इस बात को कहने की आवश्यकता बहुत कम लोग मानते हैं—वे भी नहीं, जो मन ही मन इसे सही मानते होंगे।

विस्तार का एक पक्ष और भी है। हमारे समाज-जीवन में जन का महत्त्व क्रमशः बढ़ता गया है। पुराना जो समाज-संगठन था, उन्नति के साथ-साथ उस में साधारण जन का स्थान ऊँचा उठता गया है। कलाओं में और संस्कृति में उसे अधिक महत्त्व दिया जाने लगा है, और उचित ही दिया जाने लगा है—मैं मानता हूँ कि यह औचित्य निरी अनिवार्यता से गुरुतर और दृढ़तर आधार पर टिका है। किन्तु इस का एक अप्रत्यक्ष प्रभाव साहित्यिक प्रतिमानों या मूल्यों पर भी हुआ है। जन या लोक नाम की समष्टि में लोगों या अंगों की संस्कारिता के कई अलग-अलग स्तर हैं, कुछ अधिक संस्कृत हैं, कुछ कम, कुछ और भी कम; कुछ पढ़े-लिखे हैं, कुछ साक्षर हैं, कुछ साक्षर से भी ज़रा नीचे ही—पर इन सब का एक-सा दावा कलाओं पर, संस्कृति पर और साहित्य पर हो गया है। और अब यह नहीं कहा जाता, और प्रायः माना भी नहीं जाता, कि यह दावा बिलकुल निराधार है। समान सुविधा और समान पैठ को पर्यायवाची ही मान लिया जाता है—न भी माना जाता हो तो इन के अन्तर पर बल तो नहीं दिया जाता। किसी समय भरत यह बता सकते थे कि समाज में बैठने और काव्य-रस ग्रहण करने का कौन अधिकारी होता है, उन न्यूनतम गुणों की तालिका बना सकते थे जो काव्य-रसिक के लिए अनिवार्य माने जाते थे। वह परिस्थिति अब नहीं रही। आज यह प्रश्न उठाना, कि आप काव्य सुनने या साहित्य पढ़ने के अधिकारी भी है या नहीं इस की परीक्षा होनी चाहिए, साधारणतया अनधिकार चर्चा मानी जावेगी। कोई

साक्षर है तो वह पढ़ने का अधिकारी है ही, ऐसा मान लिया जाता है। और न केवल पाठक ऐसा मानता है जो ऐसा मान कर एक अधिकार अपने ऊपर ओढ़ ले सकता है, बल्कि लेखक भी ऐसा मान लेते हैं जो इस प्रकार अधिकार नहीं, केवल उत्तरदायित्व ओढ़ते हैं। हम चाहे तो इसे नयी लोकतन्त्रवादी अथवा मानवतावादी प्रवृत्ति का एक पहलू मान ले सकते हैं कि ग्राहक (और समीक्षक) के जिस कम-से-कम संस्कार की माँग पहले की जाती थी, आज उस पर बहुत कम ध्यान दिया जाता है, आज कवि से ही अधिक माँग की जाती है। पाठक से नहीं कहा जाता कि वह काव्य सुनने या पढ़ने का पात्र बने; लेखक से कहा जाता है कि वही जो नहीं भी सुनना चाहता है उस को भी सुना सकने का अधिकारी बने—कि वही अपने काव्य को ऐसा बनाये कि जो नहीं सुनता है, जो सुनने के योग्य नहीं है, वह भी सुने—क्योंकि उस को योग्य बनाने में लेखक का भी कुछ कर्तव्य है...

यहाँ मैं कोष्ठको मे—अथवा स्वगत—यह कह देना चाह सकता हूँ कि लेखक के दायित्व के रूप-परिवर्तन की इस क्रिया में मैं एक सन्धि-स्थल का लेखक हूँ : जहाँ पर राज-सन्दर्भ से विद्रोह के द्वारा मुक्ति मिल गयी है, पर जन-सन्दर्भ को रूढ़ि ने दासत्व-शृङ्खला-सा जकड़ नहीं लिया है। पर मैं अपने को जैसे या जहाँ देखता हूँ, आवश्यक नहीं है कि इतिहास भी वैसे या वही देखे; अपनी स्थिति का मेरा यह निरूपण तथ्य का नहीं, उद्देश्य या आशा का ही प्रतिचित्र हो सकता है।

अभी तक साहित्य के क्षेत्र-विस्तार की बात होती रही है। अब उस विरोधाभास की चर्चा प्रासंगिक होगी जिस का संकेत ऊपर किया जा चुका है। साहित्य के क्षेत्र-विस्तार के साथ-साथ कवि-कृतिकार की परिधि में संकोच भी होता गया है। यह परिधि-संकोच उस ने स्वेच्छया नहीं किया : उस की लाचारी से ही हुआ है। उस ने यह अनुभव किया है कि वर्तमान स्थिति में कोई भी कवि ऐसा कुछ नहीं कर सकता है जिसे सब समान रूप से समझ सके, और वह समान रूप ठीक वही हो जो कवि समझाना चाहता है। तब उस के सामने यह विकल्प होता है कि या तो वह उतना ही, वैसा ही, वैसे ही कहे जितना, जैसा और जैसे सब लोग समझ सके, और जिसे वह अपना महत्त्वपूर्ण कथ्य मानता है। उसे छोड़ दे या स्थगित कर दे; या फिर उसे जो कहना है, जो उसे महत्त्वपूर्ण मालूम होता है, उसी को कहे—

जितने भी लोग उसे समझें और ग्रहण करें उन्हीं के लिए कहे, और आगे यह आगा करे कि उन समझने वालों के सहयोग या उन की मध्यस्थता से दूसरे भी समझेंगे ।

मैं कहूँ कि मैं उन अल्पसंख्यको मे से हूँ जो कि दूसरा विकल्प अपनाते हैं, और मानते हैं कि वही उचित है। जो मुझे कहने के योग्य जान पड़ा है, उसे मैं न कहूँ ऐसी स्थिति मे मैंने भरसक अपने को नहीं डाला है। उस को कम ही लोग समझेंगे इस लिए उस से इतर कुछ कहूँ या उस मे पानी मिला कर उसे वितरित करूँ, यह प्रयत्न मैंने भरसक नहीं किया है। जो मुझे नहीं कहना है, जो मेरे निकट अयोग्य, अनुपयुक्त, असार, असुन्दर, असत् या असत्य है, वह कहने की विवशता या प्रलोभन में पड़ूँ, इस से मैं भरसक बचा हूँ। मैं जानता हूँ कि मैंने इस से भिन्न मार्ग अपनाया होता तो एक अर्थ मे कही अधिक 'सफल' हुआ होता। उस सफलता के न मिलने का मुझे दुःख नहीं है, क्योंकि वह मेरी अभीष्ट ही नहीं थी। मैं यह भी जानता हूँ कि अन्य अनेक प्रकार की युक्तियों के अलावा जन के नाम पर भी मेरी इस—इस चाहे तो प्रवृत्ति कह लीजिए, चाहे आदर्श, चाहे हठ, चाहे साधना—का विरोध हुआ है। ऐसा विरोध भी परिस्थिति की एक देन है और मुझे उसे ग्रहण करना चाहिए, यह मैं ने माना है। अपने सन्तोष के लिए जनवाद के पैगम्बर का सन्दर्भ भी मेरे पास रहा है : लेनिन का ही कहना था कि अधिक लोगों की समझ मे आ सके इस लोभ से सही बात को सस्ता बल्गराइज्ज—नहीं करना चाहिए : एक बार समझ न आने पर दस बार उस की आवृत्ति करे, पर कहें सही बात : 'आन्दोलन का निचोड़ है आवृत्ति'। लेखक के नाते मैं कहाँ तक अपनी बात की आवृत्ति कर सकता हूँ या कहाँ तक आवृत्ति—जो राजनीतिक आन्दोलन का अंग है, राजनीतिक कर्मों का कर्तव्य है—साहित्य का अंग हो सकती है, यह मेरे लिए चिन्त्य हो सकता है, पर इने मैं नि संशय भाव से जानता हूँ कि मच को लोकप्रिय बनाने के लिए उसे बल्गराइज्ज नहीं करना चाहिए, क्योंकि उसी मे वह झूठ हो जाता है। एक तरह से मैं यह भी समझता हूँ कि मेरा यह विश्वास, मेरे आज के और भविष्य के पाठक मे मेरी आलोचक से अधिक श्रद्धा और सम्मान का चिह्न है। क्योंकि मैं मानता हूँ कि जो आज नहीं भी समझा है वह कल समझेगा और यह आवश्यक नहीं समझता हूँ कि मैं आज ही ऐसा मान लूँ कि जो आज मेरी बात नहीं समझता है वह कल भी नहीं समझेगा, और इस लिए मैं

आज ही अपनी बात घटिया ढंग से कहूँ—या बात ही घटिया कहूँ ।

जिस परिधि-सकोच की बात मैंने कही है, यह नहीं है कि उस के भीतर अपने लेखन-कर्म की कठिनाई का मैंने अनुभव नहीं किया है, या कि तीव्र मानसिक सन्ताप और संघर्ष के क्षण मैंने नहीं जाने है । पर कला यदि सत्य की उपलब्धि का या उस की सूचना का एक साधन या माध्यम है, और कलाकार यदि उस की इस माध्यमिकता की रक्षा का अपना कर्तव्य न भूले, तो उस की समस्या हल हो कर ही रहेगी और इसी निष्ठा के सहारे उस का पथ विगद हो जावेगा, ऐसी मेरी श्रद्धा है ।

माध्यम की मर्यादा

दो-एक वाते मैं साहित्य के माध्यम अर्थात् भाषा के विषय में कहना चाहता हूँ : वह भी हिन्दी के विधिवत् शिक्षित विद्यार्थी के, या अधीत पाठक के भी नाते नहीं, लेखक के नाते ।

मुझे एक लेखक की हैसियत से यह बात कहने की जान पड़ती है—विश्वविद्यालयों में जो पढ़ाया जाता है यह उस के सर्वथा विपरीत है—कि विभिन्न कलाओं के जितने भी माध्यम हैं, भाषा का माध्यम उन में सब से अधिक कृत्रिम है । संगीत के सुर होते हैं, उन का अपना एक मूल्य होता है जो गायकी में उन के उपयोग से स्वतन्त्र है । सुर का उपयोग या दुरुपयोग उस के आत्यन्तिक मूल्य को नहीं बदलता । इसी प्रकार चित्रकला के रंग या मूर्तिकार के मिट्टी-पत्थर, रत्न-धातु आदि अपना स्वतन्त्र अस्तित्व और सत्ता रखते हैं । किन्तु भाषा एक ऐसा माध्यम है जिस में आत्यन्तिक या स्वतन्त्र अस्तित्व रखने वाला कुछ भी नहीं है । शब्द का आत्यन्तिक या अपौरुषेय अर्थ नहीं है । अर्थ वही और उतना ही है जितना हम उसे देते हैं बल्कि देने की प्रतिज्ञा कर लेते हैं । दूसरे शब्दों में ('दूसरे शब्दों में कहना' ही अर्थ का आरोप करना है !) शब्द का अर्थ एक सर्वथा मानवीय आविष्कार है, तो एक समय है; जितने अर्थ हैं सभी तदर्थ हैं । हम ने मान लिया है कि अमुक एक शब्द-सकेत का अर्थ अमुक है, उस से भिन्न कुछ मान लेते तो दूसरा हो जाता । इतना ही नहीं, हम ने जो मान लिया है, उस पर भी बराबर कायम नहीं रहते; अर्थ थोड़ा उन्नीस-बीस होता ही रहता है और फिर ये ऊनार्थ और अध्यर्थ शब्द का संस्कार या इतिहास बन कर उस में एक और नया अर्थ जोड़ देते हैं । इस दृष्टि से भाषा, कला के माध्यमों में सब से कमजोर है ।

इस का यह अभिप्राय न समझा जाय कि जो पढाया जाता है उसे मैं बिल्कुल अमान्य कर रहा हूँ। यह बात भी नितान्त भ्रमपूर्ण नहीं है कि अन्य कलाएँ स्थूल अथवा मूर्त साधनों पर निर्भर करती हैं इस लिए संगीत और काव्य, जिन के साधन सूक्ष्म और अमूर्त हैं, उच्चतर कोटि के हैं। (यद्यपि इतने ही से इन दोनों का पद-निर्णय अन्तिम रूप से नहीं हो जाता—दोनों की उच्चता के समर्थन के लिए और युक्तियाँ दी जा सकती हैं। संगीत शुद्ध स्वर पर निर्भर है, पर काव्य शब्द में अर्थ की अपेक्षा रखता है, इसी एक युक्ति को दोनों के समर्थन में लगाया जा सकता है।) किन्तु जहाँ तक काव्य का प्रश्न है, इस बात का महत्त्व समझना आवश्यक है कि उस का माध्यम सर्वथा मानवीय है। भाषा सब से कमजोर साधन है, इस का यह अर्थ नहीं है कि काव्य सब से कमजोर कला है। वल्कि जिस स्तर पर संगीत अपने सूक्ष्म साधन में अर्थ की अपेक्षा में मुक्त हो जाता है और एक आत्यन्तिक मूल्य—स्वर—पर आधारित होता है, काव्य उम स्तर पर भी ऐसा कोई आधार न ले कर मानव-प्रदत्त अर्थ की अपेक्षा किये रहता है, मेरी दृष्टि में यही उस की महत्ता है—यह इतना बड़ा उत्तरदायित्व ही उस की शक्ति का उद्गम है। कही, कभी, किसी स्तर पर भी काव्य-कला मानवेतर या मानवापर कुछ का सहारा नहीं लेती है या चाहती है, यही उस का सारभूत सत्य, उस का स्वभाव या शील है। मुझे यह बात विशेष रूप से कहने की जान पड़ती है। लेखक के लिए तो इस का सर्वोपरि महत्त्व है कि वह अपने माध्यम की शक्ति और मर्यादा को समझे। शिक्षा-पद्धति में भाषा के इस पहलू की उपेक्षा, और मूल्यांकन के लिए इस से होने वाली सैद्धान्तिक उपलब्धियाँ, इस का महत्त्व और बढ़ा देती हैं।

अपनी इस दुर्बलता या विशेषता के—विशेषता से उत्पन्न दुर्बलता के—कारण भाषा कला-साधनों में ऐसी है जिस का सबसे अधिक आसानी से दुरुपयोग किया जा सकता है। भाषा की शक्ति का आज जितना दुरुपयोग दुनिया में होता है, मेरी समझ में उतना किसी युग में न हुआ होगा। और आज जब शब्द को जन तक पहुँचाने के साधन—रेडियो, माइक्रो-फोन और लाउडस्पीकर इत्यादि—इतने विकसित हो गये हैं, शब्द को दूर-दूर तक पहुँचाया जा सकता है और अविराम दुहराया जा सकता है—यानी जब शब्द के उपयोग की सम्भावनाएँ बहुत बढ़ गयी हैं—तब उस के दुरुपयोग की सम्भावनाएँ भी उसी अनुपात में बढ़ी हैं... इस खतरे

को देखना और इस के प्रति सतर्क होना मैं आज के लेखक का कर्तव्य समझता हूँ। और मुझे कभी-कभी यह देख कर क्लेश और दुःख होता है कि भाषा का ठीक उत्तरदायी ढंग से उपयोग करने वाले लेखक हिन्दुस्तान में और हिन्दी में दिन-दिन कम होते जा रहे हैं।

लेखक के नाते अपने माध्यम को मैं इसी सन्दर्भ में देखता हूँ। मैं हिन्दी भाषा लिखता हूँ। बहुत से लोग ऐसा मानते हैं कि मेरी मातृभाषा हिन्दी नहीं है। मेरे पूर्वज पंजाब के रहने वाले थे और मेरे माता-पिता आपस में अधिकतर पंजाबी ही बोलते थे। मैंने सब से पहली भाषा हिन्दी ही सीखी। यो मेरा जन्म भी हिन्दी की एक बोली के प्रदेश में हुआ और बोलना सीखने की आयु के तीन-चार वर्ष मैंने हिन्दी की ही एक दूसरी बोली के प्रदेश में बिताये। जिन आलोचकों को ये तथ्य ज्ञात हैं, उन में से कुछ को मेरी भाषा में 'पूर्वी प्रभाव' मिलते हैं, कुछ को 'पंजाबी प्रयोग'। कम से कम एक बार तो ऐसा भी हुआ है कि एक ही विद्वान् को, पहले कुल-परिचय के कारण केवल पंजाबी प्रभाव दीखे और अनन्तर जन्म-स्थान की सूचना मिलने पर केवल पूर्वी प्रभाव!

कौन से, या कौन-कौन से प्रभाव मेरी भाषा से लक्षित होते हैं, मैं नहीं जानता, उपर्युक्त दोनों भी हो सकते हैं। और सम्भव है कि अन्य प्रभाव भी हो, और हो तो उस में कुछ अनौचित्य भी मुझे नहीं दीखता। इतना ही कहूँ कि अपनी विशेष परिस्थितियों के कारण मैंने हिन्दी को कुछ अधिक उत्तरदायी ढंग से ग्रहण किया—आप चाहे तो यो कह लीजिए कि वैसा मुझे करना पड़ा। मातृ-भाषा मान कर उस की जितनी अवज्ञा की जा सकती थी, वह मैंने नहीं की। भाषा मान कर उसे पढ़ कर, समझ कर, सही सत्कारी ढंग से उस का संयत और नियन्त्रित उपयोग कर के जो किया जा सकता है, भरसक वही मैं करता रहा।

जीवन की विशेष परिस्थितियों ने सुविधाएँ भी मुझे दी, कठिनाइयों में भी मुझे डाला। इन में एक यह भी थी कि किसी भी मातृ-भाषा या बोली से मेरा घनिष्ठ सम्पर्क नहीं रहा। आरम्भिक बचपन के बाद अधिकतर हिन्दी प्रदेश के बाहर ही रहता रहा, और वह भी लगातार किसी एक भाषा के प्रदेश में नहीं। इस लिए जिसे वास्तव में जन-भाषा या मातृ-भाषा कहा जा सके ऐसी किसी भी भाषा से मेरा सम्बन्ध न हुआ—या कि इतनी भाषाओं से हुआ कि उस का उल्लेख अनावश्यक हो गया। पर इस से यह लाभ भी मुझे हुआ कि हिन्दी—ऐसी हिन्दी जो लिखी-

पढ़ी जाती है और बोली भी जा सकती है, ऐसी हिन्दी जिस के लिखे, पढ़े और बोले जाने वाले तीन अलग रूप नहीं हैं बल्कि एक ही सहज स्वरूप है—ऐसी हिन्दी का मेरा अभ्यास कुछ अधिक हो गया। और यह इस के बावजूद कि पहले-पहल बोलना हिन्दी में सीखने के बाद मेरी शिक्षा आरम्भ से ही क्रमशः संस्कृत, फारसी और अँगरेजी में हुई।

इस लिए यद्यपि मैं मानता हूँ कि मेरा जीवन दूसरी तरह का रहा होता तो मुझे कुछ और लाभ भी हुए होते या हो सकते, यह मैं नहीं मान सकता कि परिस्थिति से मुझे क्षति ही क्षति हुई। और मैं समझता हूँ कि—अच्छी ही हिन्दी लिख लेता हूँ... परिस्थिति की इस देन को गर्वोक्ति न समझा जाये।

द्विवेदी-युग में भाषा के बारे में जो सजगता और आग्रहशीलता थी वह आज नहीं है। यह ठीक है कि उस युग में भी जो आग्रह था वह आज की स्थिति में पर्याप्त न होता, क्योंकि उस समय व्याकरण-शुद्धि पर और भाषा के प्रतिमानिकरण पर ही अधिक बल दिया जाता था, और भाषा अथवा शब्द का संस्कार व्याकरण-शुद्धि से अधिक बड़ी और गहरी बात है। किन्तु द्विवेदी-युग का आग्रह तत्कालीन आवश्यकता के सन्दर्भ में यत्प्रमाण ही था। और उस युग के भी कुछ कवियों ने तथा बाद के कई कवियों ने इस बात का गहरा अनुभव किया कि भाषा लिखने में व्याकरण-शुद्धि से अलग भी या अधिक भी कुछ चाहिए। किन्तु छायावाद के बाद यह चेतना क्रमशः क्षीणतर होती गयी है। परवर्तीवादों का नाम लेना उचित नहीं है, क्योंकि इस कुप्रवृत्ति के लिए किसी एक बाद को दोषी नहीं ठहराया जा सकता। इतना ही कहूँ कि छायावादी-युग के कुछ कवियों को छोड़ कर, भाषा के सम्बन्ध में जितनी चेतना कवि अथवा साहित्यकार में होनी चाहिए, उतनी कम लेखकों में रही, और उसे आवश्यक तो और भी कम लेखकों ने माना। मैं समझता हूँ कि यह हिन्दी की एक बहुत बड़ी कमी या समस्या रही है और है। हम लोगो—लेखकों—में से अनेकों का यह भाव, कि लिखते समय तो एक प्रकार की हिन्दी का प्रयोग होना चाहिए जो सही हो, 'अच्छी हिन्दी' हो, पर बोल-चाल में या दूसरे कामों में दूसरे ढंग की हिन्दी से भी काम चल सकता है, यह एक बुनियादी भूल है। भाषा का संस्कार सही वही होता है जो इतना गहरा हो जावे कि लिखते-बोलते समय ही नहीं; स्वप्न देखते समय भी यह प्रश्न न उठे कि भाषा सही है या नहीं। सही भाषा जब सहज भाषा हो जाये तभी

वह वास्तव मे सही है। इस सहजता की साधना हम हिन्दी लेखको ने यथेष्ट नही की, ऐसा मुझे लगता है।

आधुनिकता : वस्तु और नैतिक मूल्य

काव्य की वस्तु के बारे मे भी कुछ कहने की गुजाइश है। मैं मानता था कि यह बताने की आवश्यकता न होनी चाहिए कि 'काव्य का विषय' और 'काव्य की वस्तु' अलग-अलग चीजे है, पर हिन्दी आलोचना पढ कर बार-बार समझना पड़ता है कि इस बुनियादी बात को स्पष्ट कहने और दोहराने की आवश्यकता है। कवि कोई नया विषय ले कर भी वही पुरानी वस्तु भी दे सकता है, और कोई पुराना विषय ले कर नयी वस्तु भी दे सकता है। इस लिए काव्य कैसा है, यह विचार करने के लिए विषय कैसा है, या क्या है, या नया है या पुराना है अथवा नही है, इस की परीक्षा उतनी आवश्यक नही है जितनी कि उस की वस्तु की परीक्षा। विषय भी छोटे-बड़े हो सकते है, कम या अधिक महत्त्व के हो सकते है, और उस का भी कुछ विचार तो होगा ही, पर साहित्यिक मूल्यांकन प्रथमतः वस्तु से सम्बन्ध रखेगा।

और किसी भी कृति की वस्तु अनिवार्यतया मानवीय वस्तु होती है। काव्य पेड पर या पहाड़ पर भी हो सकता है, पर पेड या पहाड़ उस के विषय होंगे, वस्तु नही; वस्तु जो भी होगी मानवीय ही होगी। क्योंकि वह विषय के साथ कवि के रागात्मक सम्बन्ध का प्रतिबिम्ब होगी—एक सवेदना या चेतना की अपने से इतर के साथ परस्पर प्रतिक्रिया से उद्भूत वस्तु। इस लिए वस्तु की परीक्षा करते समय कृतिकार के मानस की परीक्षा भी आवश्यक होती है। तो काव्य-विवेचन मे विषय का बहुत कम महत्त्व है, वस्तु का ही है, और वस्तु का महत्त्व भी इस लिए है कि वह वस्तु मानवीय है और उस के सहारे हम कृतिकार के मन मे पहुँचते है और उस की परख करते है कि कैसे वह वस्तु तक पहुँचा, कैसे उसे उस की सवेदना ने ग्रहण किया और कैसे बहुजन-सवेद्य या प्रेपणीय बनाया।

इसी के साथ बँधा हुआ दूसरा प्रश्न मूल्यो का है। यह शब्द भी इस अर्थ मे बहुत नया है। पुराने कवि के लिए कभी यह समस्या नही हुई कि काव्य के, या कि नैतिक, मूल्यो का विचार किया जाये। आज यह नितान्त आवश्यक हो गया है, क्योंकि मूल्यो पर इतना जोखिम भी कभी नही हुआ जितना आज है। जो भी मूल्य है वे भी सन्दिग्ध है और उन से

इनकार भी उतना ही सन्दिग्ध है। अर्थात् श्रद्धा भी सन्दिग्ध है और सन्देह भी उतना ही सन्दिग्ध। यह आभ्यन्तर संकट और इस की चेतना आधुनिकता का लक्षण भी है और उस का शाप भी।

मानव-समाज उन्नति कर रहा है। उन्नति का मार्ग यन्त्रीकरण का है। यन्त्र ही उन्नति का साधन है। किन्तु यन्त्र नैतिक नहीं है। उसे हम अनैतिक न कह सके तो कहे कि, वह अति-नैतिक है। उसे नैतिकता से कोई मतलब नहीं है। तो मानव यन्त्र के सहारे उन्नति करता है, और यन्त्र को नैतिकता से कोई मतलब नहीं है, पर मानव ऐसा नहीं हो सकता कि उसे भी नैतिकता से कोई मतलब न रहे। यह तो हो सकता है कि वह कुछ अनैतिक करे, यह भी हो सकता है कि वह भरसक अनैतिक कुछ न करे। लेकिन नीति और अनैति के विचार में ही वह मुक्त हो जाये, यन्त्र के साथ यन्त्र हो जाये, ऐसा उस के लिए कम से कम अभी तक सम्भव नहीं हुआ है (और मैं आशा भी करता हूँ कि कभी सम्भव नहीं होगा)।

इस परिस्थिति में, जहाँ पर हमारी उन्नति के जितने साधन हैं उन सब को नीति से कोई मतलब नहीं है पर स्वयं हमें नीति से मतलब है—बल्कि उस से हमारा प्रयोजन बढ़ता जा रहा है—आधुनिकता नाम की एक नयी समस्या हमारे सामने है। वह समस्या और भी विकट इस लिए होती है कि पुरानी, शास्त्रीय, धार्मिक अथवा ईश्वर-सम्भूत नैतिकता की प्रवृत्ति इस युग में क्रमशः कम होती जा रही है और आज हम नैतिकता का आधार खोजना चाहते हैं तो एक मानव-सम्भूत नीति में ही। अब भी ऐसे अनेक हैं जिन के लिए ईश्वरपरक नैतिकता काफी है और जो धर्म के बारे में कोई प्रश्न नहीं पूछते, लेकिन उन की संख्या क्रमशः घटती जाती है और ऐसे लोग बढ़ते जाते हैं जो 'नैतिक क्या है?' इस का उत्तर पाने के लिए मनुष्य की ओर देखते हैं। इस प्रकार नैतिकता का आधार स्वयं हो कर अथवा अपनी बुद्धि को बना कर हम ने समस्या को कठिनतर ही बनाया है। जो दायित्व अब तक धर्म पर या ईश्वर पर था, वह मानव ने अपने ऊपर ओढ़ लिया है।

यह समस्या किसी रचना में स्पष्ट बन्धों में प्रकट हो या न हो, आज के कृतिकार के सामने रहती ही है। और इस के सन्दर्भ में—जिस हद तक वह इस के प्रति सजग होता है—एक नयी समस्या हो जाती है उस की अपनी सचेदना या अनुभूति की—हम यन्त्र के सहारे उन्नति करते हैं,

यन्त्र मे जैसे नैतिक बोध नहीं है वैसे ही अनुभूति भी नहीं है । पर हम जैसे नैतिकता से मुक्त नहीं हो सके हैं वैसे ही अनुभूति से मुक्ति भी हम ने नहीं पायी है । इस प्रकार यन्त्र के सहारे क्रमशः आगे बढ़ते हुए हम पाते हैं कि उसी अनुपात ने यन्त्र के सन्दर्भ मे हमारी अनुभूति का मूल्य दिन-दिन कम होता जाता है । अगर हम इस से इस नतीजे पर पहुँच सकते कि स्वयं अपनी अनुभूति को नगण्य मान लेते, तो शायद समस्या न होती —पर हम वैसा नहीं कर सकते । सवेदनशील प्राणी (—और लेखक कुछ अधिक सवेदनशील ही होता है, कम नहीं ; चाहे इसी रूप मे कि कुछ क्षेत्रों या आयामो मे उस की सवेदना अधिक तीव्र या घनी हो जाती है, भले ही कुछ दूसरे मे सकुचित हो जाये या कुन्द हो जाये—) अनुभूति को अमान्य कभी नहीं कर सकता । परिणाम यह होता है कि वह अनुभूति पर अतिरिक्त आग्रह करने लगता है । आलोचक इसे असन्तुलन कह कर उडा दे सकते हैं । या वे यह प्रश्न उठा सकते हैं, जैसा कि कुछ शास्त्रीय आलोचको ने उठाया है, कि अनुभूति की इतनी चर्चा से लाभ क्या—निजी दुःख-सुख या सघर्ष आखिर निजी ही तो हैं, उस से जो व्यापक या सार्वजनिक उपलब्धि हो वही सामने लानी चाहिए । किन्तु उपलब्धि की व्यापकता का खण्डन किये बिना भी यह कहा जा सकता है कि कलाकार के सत्य और वैज्ञानिक के सत्य मे अन्तर है तो यही कि कलाकार का सत्य रागात्मक सम्बन्ध पर आश्रित है—अर्थात् मानवीय सघर्षों और अनुभूतियों के सन्दर्भ मे ही सार्थक है । उसे सन्दर्भ मे काट कर नहीं ग्रहण किया जा सकता । और वास्तव मे पश्चिम के सघर्ष-प्रधान साहित्य के मूल मे यह बात है भी । न तो उस संघर्ष को पश्चिम के जीवन की यथार्थ परिस्थिति से अलग कर के समझा जा सकता है, और न उस से उपलब्ध या उस पर परखे गये मूल्यों को उस संघर्ष से अलग कर के प्रेषित किया जा सकता है । जो पाठक उस संघर्ष को नहीं समझ सकते हैं, वे उस मे उत्पन्न होने वाले नैतिक आग्रहो को भी नहीं समझ सकते हैं । समकालीन प्रवृत्तियों से इस के कई उदाहरण दिये जा सकते हैं—पर वे उन्हीं के लिए उपयोगी होंगे जिन के लिए वे अनावश्यक हैं—जिन के लिए उन की आवश्यकता होगी उन के लिए वे उसी कारण अनुपयोगी हो जावेंगे !

क्षण

समकालीन साहित्य में 'क्षण' पर जो आग्रह लक्षित होता है, उसे

इसी मन्दर्म में समझना चाहिए। अनुभूति और परिस्थिति में जब विपर्यय, असन्तुलन या विरोध होता है तब कलाकार अनुभूति पर आग्रह करता है। यदि वह अतिरिक्त आग्रह है तो इसी लिए कि वह सन्तुलन और नामंजस्य का आग्रह है। साहित्य अथवा कला के आन्दोलनों का अध्ययन करें तो हम पावेंगे कि यह आग्रह केवल नये युग की विशेषता नहीं है। जब-जब परिस्थिति और अनुभूति में ऐसा विपर्यय हुआ है तब-तब ऐसा आग्रह पाया गया है। क्षण का आग्रह क्षणिकता का आग्रह नहीं है, अनुभूति की प्राथमिकता का आग्रह है। और अनुभूति को अनुभावक से अलग नहीं किया जा सकता—अनुभूति अद्वितीय है क्योंकि कोई दूसरे की अनुभूति नहीं भोग सकता। 'सहानुभूति' में 'सह' विशेषण में ही इस की स्वीकृति है और कवि साधारणीकरण द्वारा जिस अनुभूति का प्रेषण करना है वह काव्यानुभूति जीवन की अनुभूति से अलग होती है।

क्षण के इस आग्रह का एक पक्ष यूरोप के साहित्यिक अस्तित्ववाद में पाया जाता है। मृत्यु के साथ उस के लगाव के मूल में एक बात यह है कि मृत्यु-साक्षात्कार के क्षण में ही जीवन की चरम अथवा तीव्रतम अनुभूति होती है—जीवन का चरम आग्रह उसी क्षण में प्रकट होता है। जिस अरुचि अथवा 'मनली' की उस में चर्चा है, वह भी परिस्थिति और अनुभूति में विपर्यय के अस्वीकार की ही प्रतिक्रिया है। जिस मानव ने जिस व्यक्ति-विकास पर आधारित जिस यन्त्र-सम्यता के सहारे जिस प्रकृति पर विजय पा कर अपनी उत्कृष्टता सिद्ध की है, वही मानव उसी यन्त्र के कारण उसी प्रकृति के सामने इतना नगण्य हो गया है कि उस के व्यक्ति-जीवन की अनुभूतियाँ कोई अर्थ नहीं रखती—इस विराट् न-कार को निगलने के लिए बाध्य होने पर अगर उस की अंतर्द्वियाँ विद्रोह करती हैं तो वह समझ में आ सकता है।

निःसन्देह यह अस्तित्ववादी दर्शन ही एकमात्र दर्शन नहीं है। दूसरे भी हैं। एकान्त सत्य का आग्रह न विज्ञान का होता है, न कला का; धर्म का वह हो सकता है। कला या साहित्य के किसी आन्दोलन में बुनियादी आग्रह क्या है वह समझना चाहिए; क्षण के दर्शन में आग्रह यह है कि जीवनानुभूति नाम की निजी और आत्यन्तिक चीज को दूसरी सब चीजों की अपेक्षा में रखना पूर्वापर को उलटना है। छोड़े के आगे गाड़ी को जोतना है। दूसरा सब कुछ ही जीवनानुभूति नाम की निजी चीज की अपेक्षा रखता है। अनुभूति आत्यन्तिक है, इतर सब कुछ केवल सन्दर्भ।

क्षण के विषय में जो कुछ मैंने कहा है मेरे निजी विचार हैं। इस से यह न समझा जाये कि क्षण की चर्चा करने वाले सब मेरी समझ में इसी दृष्टि से सोचते हैं, या कि उन सब में इस की अथवा ऐसी उत्कट अनुभूति हो। यह भी हो सकता है अनेकों में वैसी अनुभूति न हो; अथवा अनुभूति दूसरों की हो पर क्योंकि ऐसे लेखन में कुछ नयापन पाया गया हो या उस का प्रभाव पड़ा हो इस लिए दूसरों ने भी उसी प्रवाह में लिखना आरम्भ कर दिया हो। जैसा लिखने का फैशन हो, या समझा जाये, वैसा और तो लिख ही सकते हैं। और फैशन नया ही होता है। दूसरी जगह पुराना हो कर छोड़ा भी जा चुका हो तो भी क्या, जहाँ ग्रहण किया जाता है वहाँ नया ही होता है, नया माना जा कर ही फैशन होता है और उस रूप में अनुकृत होता है। निःसन्देह नयी कविता के नाम पर लिखा और छापा जाने वाला बहुत कुछ ऐसा है। किन्तु जो कृति न हो कर अनुकृति है, उस के घटियापन के आधार पर कृति को रद्दी ठहरा देना भूल है; वह आलोचना नहीं, प्रवंचना है। अनुकृति अन्ततः अनुकृति है; कृति का मूल्यांकन उस के आधार पर नहीं होता। छाया-वाद-युग में भी—आज हम जानते हैं—कवि इने-गिने ही थे। पर छाया-वादी ढंग की कविता लिखने वाले बहुत थे। दूसरे काव्य-युगों में भी ऐसा होता रहा है। केवल इस लिए कि किसी समय जो कुछ लिखा जा रहा है उस में कुछ सच्चा और मूल्यवान् जान पड़ता है और बहुत-सा ऐसा नहीं जान पड़ता, समूचे को उपेक्षणीय नहीं ठहरा दिया जा सकता। सागर में सीप बहुत हैं, मोती बहुत कम, इतने ही से जो आलोचक गोता लगाने के परिश्रम को व्यर्थ समझता है या सागर का ही अस्तित्व मिथ्या प्रमाणित हो गया मानता है, स्पष्ट है कि उस के हाथ हम अपनी साहित्य नौका की पतवार नहीं सौंप सकते।

कठघरे से

प्रश्न १ : साधारणतया आप के बारे में लोगो की तरह-तरह की धारणाएँ हैं। उन्हें आप जानते हैं? वे कहाँ तक ठीक हैं? जो ठीक नहीं हैं उन के लिए कहाँ तक आप उत्तरदायी हैं, या कि उन्हें ठीक करने में अपना क्या कर्तव्य मानते हैं?

उत्तर : तरह-तरह की धारणाएँ हैं यह तो जानता हूँ। क्या है, यह भी कुछ जानता हूँ—जाने बिना रह कैसे सकता जब वह पत्र-पत्रिकाओं तक मे प्रकट होती रहती हैं, बात-चीत मे तो होती ही हैं; और जब मेरे प्रति लोगोँ का व्यवहार—या व्यवहार की अनुपस्थिति !—उन को प्रति-विम्बित करती है ?

पर वे धारणाएँ ठीक हैं, यह मानना कठिन है। उन मे बहुत-सी न केवल भ्रान्त है, वरन् निराधार भी हैं—यानी मेरी ओर से उन के लिए कोई आधार नहीं प्रस्तुत किया गया है—यो पूर्व-ग्रह का भी आधार तो

१ इस प्रश्नोत्तर का सूत्रपात सर्वेश्वरदयाल मक्सेना द्वारा प्रेषित एक लिखित प्रश्नावली से हुआ था, उन प्रश्नो के उत्तर लिख कर उन्हें दिये जाने पर दो-एक पूरक प्रश्न उन्होंने और पूछे जिन का उत्तर भी यथा-न्याय जोड़ लिया गया। यह मान कर कि ये प्रश्न एक वन्धु के सहज कौतूहल से अधिक सामयिक अभिप्राय रखते हैं, और ये उत्तर न केवल लेखक के जीवन को समझने या उस की कृतियों के मूल्यांकन मे उपयोगी होंगे वरन् समकालीन लेखक मात्र की समस्याओं को एक व्यापकतर परिपार्श्व मे भी रख सकेंगे, इन प्रश्नोत्तर को यहाँ सम्मिलित कर लिया गया है। लेखक ने जो कुछ अपने विषय में कहा है, उसे तो उसी के सन्दर्भ मे ग्रहण करना होगा और वह तद्वत् किसी दूसरे लेखक के जीवन पर लागू न हो सकेगा, पर उस से दूसरो का अन्त सघर्ष भी एक प्रखरतर प्रकाश मे पाठक के सम्मुख आ सकेगा ऐसी आशा की गयी है।

होता ही है स्वयं पूर्व-ग्रही में। कई धारणाओं से मुझे अचरज होता है, कुछ से विनोद, कुछ से क्लेश भी। और सब के लिए मैं ही उत्तरदायी हूँ, यह मानना तो और भी कठिन है—अगर मेरा होना ही उत्तरदायी होना न मान लिया जाये। एक उदाहरण दूँ : सुना है कि कई लोग मेरे निकट के वन्धुओं से पूछा करते हैं—‘क्यों जी, तुम ने ‘अज्ञेय’ को कभी खुल कर हँसते देखा है?’ मेरे वन्धु स्वयं इस प्रश्न पर हँसते हैं, क्योंकि वे और मैं साथ बैठ कर अनेकों बार अनेको विषयों पर हँसे हैं। हाँ, जब मैं काम करता हूँ तो एकाग्र हो कर काम करता हूँ; हर दस मिनट पर पान-सिगरेट के लिए अवकाश निकालना, या टहल कर दूसरे कार्यव्यस्त लोगों को काम से हटा का उन में गप्प लड़ाना—इस की मुझे आवश्यकता भी नहीं महसूस होती और इसे मैं बुरी आदत भी समझता हूँ क्योंकि यह कार्य-क्षमता को क्रमशः क्षीण करती जाती है। इतने ही से कुछ लोग ऐसे नाराज हो जाते हैं कि मुझे मनहूस, दुर्विनीत आदि ठहरा देते हैं। जब मैं ‘विशाल भारत’ में गया था तब पढ़ने के एक माप्ता-हिक के सम्पादक महोदय ने मेरे आने से वहाँ छा जाने वाली ‘मनहूसियत’ पर तीन-चार कालम का सम्पादकीय लेख लिख डाला था; यह उन्हें सूझा ही नहीं था कि उन की यह प्रतिक्रिया स्वयं ‘सेंस आफ़ ह्यूमर’ की कितनी कमी का प्रमाण है—जिसे वाग्ला में ‘काण्डज्ञान’ कहते हैं उस की कमी की बात तो छोड़ ही दे।

मुझे जो शिक्षा-दीक्षा मिली, उस में सन्तुलन को—जीवन, कर्म और भावाभिव्यक्ति के सहज सयम को—विशेष महत्त्व दिया जाता रहा। और परिस्थितियों ने एकान्त इतना अधिक दिया कि एक आत्म-निर्मरता अभ्यास नहीं, चरित्र का अम बन गयी। चिन्तन और अनुभूति कम नहीं हुई, पर कोई अनुभूति तत्काल दूसरों पर प्रकट हो ही जानी चाहिए या चेहरे पर झलक आनी चाहिए, सामाजिकता की ऐसी कोई परिभाषा भी सीखने को न मिली। अब, जब उतना एकान्त नहीं है, तब भी उस सत्कार की छाप तो है ही। लोग मुझे अच्छे लगते हैं; पर भीड़ें नहीं, उतने ही जितनों से एक-साथ सीधे निजी सम्पर्क हो सके जिननों में सभी मुक्त भाव से अपने को अभिव्यक्ति दे सके और एक की अभिव्यक्ति दूसरे की बाधा न बने। समाज में जीवी बन कर आऊँ या रहूँ, यह मुझे ठीक लगता है, अभिनेता बन कर रहूँ यह गलत जहाँ अभिनेता बन कर आना अनिवार्य हो वहाँ भरसक आता ही नहीं, क्योंकि वह

फिर उस अर्थ में समाज नहीं है—वहाँ आदान और प्रदान की धाराएँ एक-सी मुक्त नहीं बहती हैं। लेखक, या कवि या साहित्यकार के नाते विशिष्ट रूप में दूसरों के बीच में आने में मुझे संकोच ही नहीं, ग्लानि भी होती है, क्योंकि वैसा कुछ वैशिष्ट्य है तो अपनी साधना के क्षेत्र में। समाज को उस से कुछ मतलब है तो तब जब कि मेरी रचना उस के सम्मुख है और मैं नहीं हूँ। अगर मैं, या मैं भी, सम्मुख हूँ तो फिर उस विशिष्टता को छोड़ देना चाहिए या ओट कर देना चाहिए—क्योंकि तब मैं समाज का अंग बना रहना चाहता हूँ, एक प्रदर्शित जन्तु नहीं।

मुझे लगता है कि हिन्दी लेखकों में ऐसा सोचने वाले गायब कम हैं, पाठकों में तो कम हैं ही। हो सकता है कि मेरा ही भाव-संस्कार विदेशी है। इस लिए मेरा वर्तमान लोगो को कुछ भिन्न जान पड़ता है—भिन्न है ही—और इस का कारण वे मेरा अहंकार मान लेते हैं। इस लिए मैं दूर रखा जाता हूँ : और वचन से एकान्त के अभ्यस्त मुझ को जब दूर रख दिये जाने से कोई क्लेश नहीं होता—या होना देखता नहीं—तो यह भी मानना युक्ति-संगत जान पड़ने लगता है कि यह अहंकार अभिजात्य का अहंकार है। जब कि स्थिति यह है कि अपने थोड़े से वन्धुओं से मुझे यथेष्ट सामाजिक तृप्ति मिल जाती है और बाकी बहुत-सी खुराफात से बच कर मैं दत्तचित्त हो कर अपना काम कर सकता हूँ। मैं जानता हूँ कि मैं साधारण हिन्दी या भारतीय लेखक से अधिक परिश्रम करता हूँ : अधिक समय पढ़ने-लिखने में बिताता हूँ, अधिक समय आत्म-प्रशिक्षण में जिस में केवल मन का प्रशिक्षण नहीं, ज्ञानेन्द्रियों का और हाथों का प्रशिक्षण भी शामिल है। मैं कपड़े सी लेता हूँ, जूते गाँठ लेता हूँ, फर्नीचर जोड़ लेता हूँ, मिठाई-पक्वान्न बना लेता हूँ, जिल्द-बन्दी कर लेता हूँ। पखे, साइकल, मोटर, बिजली के छोटे-मोटे यन्त्र—इन की सफाई और थोड़ी-बहुत मरम्मत कर लेता हूँ। विलायती ढंग के बाल काट सकता हूँ, चाभियाँ खो जावें तो ताले खोल दे सकता हूँ, सूत कात लेता हूँ, मामूली कढ़ाई कर लेता हूँ, मिट्टी के खिलौने बना लेता हूँ, काठ के ठप्पे खोद कर कपड़े छाप लेता हूँ, साँचे तैयार कर मूर्तियाँ बना लेता हूँ। प्रूफ देख लेता हूँ, कम्पोज़ कर लेता हूँ, प्रेस की मशीन चला लेता हूँ। फोटो खींचता हूँ, फिल्म और प्रिंट डेवेलप कर लेता हूँ, हाथ से रंग लेता हूँ। घर की पुताई कर लेता हूँ, सिमेंट के गमले बना लेता हूँ। फूलों की और तरकारी की खेती कर लेता हूँ, फावड़ा, कुल्हाड़ी, गैती चला लेता हूँ, निराई कर लेता हूँ।

बन्दूक-पिस्तौल चला लेता हूँ । तैर लेता हूँ, दीड लेता हूँ, पहाड चढ लेता हूँ, क्रिकेट, टेनिस, बैडमिंटन खेल लेता हूँ । और इन सब मे केवल शौक रखता होऊँ ऐसा नही है; कुछ के सहारे आजीविका भी कमा ले सकता हूँ । और जो नही जानता वह सीखने को हमेशा तैयार हूँ । ऐसी दशा मे हल्की गप्पवाजी की अनुपस्थिति में अपने को वचित या मोहताज न अनुभव करूँ तो अपने को दोपी नही मानता, और जो लोग लिख-लिख कर गालियाँ देते है उन की गालियो से उतना न तिलमिलाऊँ जितना वे चाहते है तो उन्हें भी यह न समझना चाहिए उन की गालियो मे शक्ति कम थी—इतना ही कि वे निशाने पर लगी ही नही ।

पर कोई मेरे बारे मे जो सोचे ठीक सोचे, इस के बारे मे मुझे क्या करना चाहिए ? पहले तो कोई सोचे ही क्यों, और सोचे तो जो उसे ठीक जान पडे वही सोचे । मेरे बारे मे अगर लोग कुछ सोचे तो अच्छा सोचें, ऐसा चाहना स्वाभाविक हो सकता है पर वह आखिर चाहने का ही तो क्षेत्र है—अपनी आकाक्षा से मैं दूसरे को बाँध तो नही सकता न ? और वह अच्छा केवल अच्छा ही न हो, सच भी हो; या अगर बुरा सोचा गया है तो वह झूठ हो, यह तो अपने कर्म और उस के स्वयं निरीक्षण का क्षेत्र है—मैं अमुक प्रकार का होऊँ या न होऊँ इस के लिए मुझे स्वयं परिश्रम करना होगा, दूसरो को उस से क्या ? मेरा कर्तव्य इतना ही है कि वह परिश्रम मैं करूँ, और, हाँ, उस से मुझे जो उपलब्धि हो उस से किसी को वचित न करना चाहूँ बल्कि उसे दूसरो तक पहुँचाने का प्रयत्न करूँ । मेरा खयाल है कि वह मैं ने किया भी है । हो सकता है कि मैं ने चाहा हो कि इस दिशा मे जो परिश्रम करूँ वह ऐसे व्यक्तियों के साथ करूँ जिन्हे उस से अधिक लाभ हो और मेरा परिश्रम व्यर्थ न जाये, हो सकता है कि मैंने पहचानने मे भूल की हो या कि अपने परिश्रम का व्यर्थ मोह किया हो । पर सूम की तरह केवल जोड़ कर रखना मैंने नही चाहा—अपने जानते हुए किसी क्षेत्र मे नही ।

प्रश्न २ : जीवन मे आप किस सीमा तक समझौता कर पाते हैं ? अपने व्यवहार की सफाई किस हद तक और किन लोगों को देना उचित समझते हैं—या नही समझते ?

उत्तर . समझौता, अपनी समझ मे, कम कर पाता हूँ । कभी जहाँ

सोचता भी हूँ कि वही व्यावहारिक होगा, वहाँ भी नहीं कर पाता—यानी युक्ति जिसे मानती है, वह भावना-ग्राह्य नहीं होता और तब भावना को अमान्य नहीं कर पाता। पर समझौता नहीं कर पाता इस का यह अर्थ नहीं कि भूल नहीं करता। जीवन में अनेक भूलों की हैं और उन की कोई सीमा निर्धारित कर सका होऊँ ऐसा नहीं जाना। भूलों के लिए दंड मिलता है सो भोगता हूँ। भूल अपने सामने स्वीकार कर लूँ यह काफी मालूम होता है, दंड दूसरों के सम्मुख रो कर ही भोगूँ इस की कोई आवश्यकता नहीं देखता।

और भूल की सफाई क्या? जब दीख जाये, तब उस के स्वीकार को ही अधिक महत्त्व देता हूँ। स्वीकृति के साथ-साथ सफाई देने में नैतिक दुर्बलता दीखती है, या आत्म-सम्मान की कमी। स्वीकार के बाद दूसरे रियायत करें, या देखे कि कैसे वह भूल असम्भाव्य न थी या क्षन्तव्य है—यह उन के विवेक और औदार्य पर है।

पर भूल को छोड़, केवल विवादास्पद व्यवहार की बात हो, तो कहूँ कि जो स्नेही या हितैषी है, या जिन का मन खुला है, या जिन में शुद्ध जिज्ञासा है, उन के सामने जवाब देने को, उन्हें समझाने को, समावृत्त करने को, उन की शकाओं का समाधान या निवारण करने को, बराबर तैयार हूँ। जिन का स्नेह या विश्वास मुझे मिला है, उन के प्रति अपना दायित्व बहुत बड़ा मानता हूँ!

किन्तु जो पहले ही अविश्वास या विरोध-भाव ले कर आते हैं, जिन के प्रश्नों में पूर्व-ग्रह प्रधान है, जो व्यवहार के बारे में नहीं, नीयत के बारे में प्रतिकूल धारणा बना कर आते हैं, उन के सम्मुख सफाई देने की बात से आत्मा विद्रोह कर उठती है। मैं जानता हूँ कि यह विद्रोह अव्यावहारिक है, बार-बार अपने को बताता हूँ कि आज के बाद-दूषित वातावरण में प्रतिकूल पूर्व-ग्रह की सम्भावना ही अधिक है, विरोधी का मत-परिवर्तन ही तो वास्तविक विजय है और राजनीतिक को तो निरन्तर विरोध के बीच में जीना होता है। पर मैंने कहा न कि कुछ बातों को युक्ति मान लेती है और भावना अगीकार नहीं करती? यह बात भी वैसी ही है।

कह लीजिए कि आत्म-सम्मान का अतिरजित भाव है, या अहंकार है या कोरी सिद्धान्त-वादिता या अनावश्यक संवेदन-शीलता, कि मिजाज ज्यादा नाजुक है या चमड़ी बहुत पतली है। कह लीजिए कि ऐसे राजनीति में सफल नहीं हो सकता, और आज सफलता का अर्थ राजनीतिक

मफलता ही है। मैं जानता हूँ कि मैं असफलता के पथ पर हूँ। लेकिन भीतर कुछ कहता है कि उस पथ के अन्त पर पहुँच कर जब पीछे देखूँगा, तो कुल मिला कर अपनी असफलता पर ग्लानि नहीं होगी, न अपने को यह आश्वासन देना आवश्यक जान पड़ेगा कि इस की पूर्ति अगले जन्म या लोक में होगी—इसी लोक की उतनी मात्र उपलब्धि यथेष्ट होगी ऐसा मुझे प्रत्यय है।

तो जो विरोधी पूर्वग्रह लिये हुए हैं उन्हें कोई मफाई देने की आवश्यकता मैं नहीं समझता, और भरसक उन के विरोध से न उलझने का मैंने प्रयत्न किया है। एक-आध अवसर पर ही इस में झूक हुई है, और उस के लिए मैं पछताया हूँ। और जिन्होंने विश्वास दिया है, उन की शकाओं की भरसक मैं ने कभी उपेक्षा नहीं की है, उस विश्वास का पात्र बने रहने या होने के लिए मैंने सतत प्रयास किया है।

प्रश्न ३ : लोगों की धारणा है कि आर्थिक दृष्टि से आप सदैव सम्पन्न रहे हैं, और हैं; और रईसी तबीयत आप को विरासत में मिली है। लोग मानते हैं कि इस स्थिति को बनाये रखने के लिए आप कोई भी समझौता कर सकते हैं। यह कहाँ तक ठीक है ?

उत्तर : बाल्य-काल में एक बार एक हाथ देखने वाला हमारे यहाँ आया था। ऐसी बातों को एक गगल से अधिक महत्त्व नहीं दिया जाता था, पर इस आदमी में सभा-चातुर्य कुछ अधिक था, इस लिए पिताजी की सहास ताडना के वावजूद वह थोड़ी देर टिका रहा। मेरा हाथ देख कर बोला—‘यह बादशाह होगा।’ फिर थोड़ी देर बाद हँस कर ‘तबीयत का बादशाह होगा—वैसे पल्ले कभी कुछ नहीं रहने का!’ बात अच्छी लगी थी, पर हँस कर उड़ा दी गयी थी। पूर्व-पक्ष तब प्रीतिकर था ही, उत्तर-पक्ष को किसी ने महत्त्व नहीं दिया क्योंकि हाथ देखने पर विश्वास किसे था ? आज जानता हूँ कि उत्तर-पक्ष भी सच रहा है और है, तो यह केवल स्थिति का स्वीकार है, सामुद्रिक का अनुमोदन नहीं।

मैं तो यही समझता हूँ कि साधारण मध्य-वित्तीय स्थिति हमारे परिवार की रही, दैन्य हम ने नहीं जाना तो जिसे सम्पन्नता कहना चाहिए, अर्थात् जिस का आधार आर्थिक निश्चिन्तता हो, वैसी व्यय-क्षमता—वह भी हमारी नहीं थी। यो हिन्दी के औसत लेखक की पारिवारिक स्थिति

की अपेक्षा मेरी कुछ अधिक सुविधा की रही, यह मान लेने में मुझे संकोच नहीं। पर उस में उतार-चढ़ाव नहीं रहे ऐसा नहीं है। और मैंने विशेष कुछ उद्योग किया तो वह सुविधा की स्थिति को बनाये रखने के लिए था यह तो बिल्कुल ही गलत है—मेरे सब उद्योग इस से ठीक उलटे रहे। बम-विस्फोटक बनाने वाली बात को तो छोड़िए—यद्यपि यह नहीं कहा जा सकता कि वह रईसी बनाये रखने के लिए किया गया समझौता था। पर कष्ट के दिन मैंने न जाने हों, लगातार दो-चार दिन लाचारी की फ़ाकाकशी के अवसर न जाने हों, दूकानों के सामने खड़े हो कर फल-मिठाई आदि का बेवस काल्पनिक आस्वादन न किया हो, ऐसा नहीं है। अगर रईसी का यह अर्थ है कि उस से हीन-भाव या कटुता नहीं आयी, तो मान लेना होगा कि रईसी मुझ में रही। और यह भी मान लेना होगा कि ऐसी स्थितियों में पड़ना वास्तव में 'लाचारी' नहीं थी, क्योंकि ऐसा नहीं था कि मैं चाह कर भी स्थिति को न बदल सकूँ—बल्कि एक तरह से वह स्वेच्छया वरण की गयी ही स्थिति थी—सिद्धान्त के नाम पर। उन में से कुछ सिद्धान्त आज बचकाने हठ मालूम होते हों, वह दूसरी बात है। पर समझौता मुझ से प्रायः नहीं बन पड़ा, न अब बनता है।

लेकिन मेरे कुल के बारे में लोग—या आप भी—जानते कितना है? मेरे पिता ने जब अवकाश लिया तब वह एक उच्च पदाधिकारी थे अवश्य, पर आरम्भिक शिक्षा उन्होंने एक संस्कृत 'टोल' में पायी थी—गुरु के साथ रह कर उन के खड़ाऊँ ढो कर और उन के अँगोछे घों कर। यह तो मैट्रिक परीक्षा में प्रथम आ कर छात्रवृत्ति पाने पर ही सम्भव हुआ कि वह विधिवत् विश्वविद्यालय की शिक्षा पूरी कर के प्राध्यापक नियुक्त हो सके। विश्वविद्यालय में भी वह प्रत्येक परीक्षा में प्रथम आते रहे। अध्यापक से पुरातत्त्व विभाग के खोजी और अनन्तर अधिकारी नियुक्त हो कर उन की जीवन-परिपाटी एक नये ढाँचे में ढल गयी। दादा संस्कृत के विद्वान् थे, लेकिन सम्पन्नता का नाँछन उन्होंने नहीं जाना, अत्यन्त विपन्नावस्था में ही वह अपनी विद्या के कारण समाज में प्रतिष्ठा पाते रहे। उन के दादा विपन्नता में पीछे नहीं थे, और विद्या में भी शून्य से दूर न थे; बड़ों से सुना है कि जब उन की मृत्यु हुई तब दाह-कर्म के साधन न थे और कई घरों से कौड़ियों की हँडिया बटोर कर अन्त्येष्टि हो सकी थी। उस से पहले की चार-पाँच पीढ़ियों में भी, जिन का पता है, सम्पन्न कोई नहीं हुआ; विद्यावान् कोई-कोई हुए, एक अपने पिता के श्राद्ध

के लिए पहोवा गये तो वहाँ के पंडितों से श्राद्ध-विधि के बारे में उलझ पड़े और फिर असन्तुष्ट हो कर गया गये, ऐसा पहोवे के पड़ो की बहियो से पता चला था ।

खैर, संक्षेप यह कि मध्यवित्त कहलाने की पात्रता वास्तव में पिता ने उपार्जित की, या कह लीजिए कि दादा ने पिता के कार्यारम्भ के बाद । उस से पहले ज्ञात परम्परा में यह बोझ किसी ने नहीं ढोया और कुछने तो विद्या का बोझ भी नहीं । किन्तु ब्राह्मणत्व का गौरव-भाव सभी में यथेष्ट मात्रा में था ऐसा जान पड़ता है, और समझौता न कर सकना उस का एक आनुवंशिक था । दादा से पहले पुरखा पौरोहित्य करते थे, पर पिता ने 'दान न लेने' के सिद्धांत को इतना उत्कट रूप दे दिया था कि जहाँ कुछ 'दिये गये' होने की वृ भी हो वहाँ वह बदले में दुगुना दे कर शोध करते थे । जेल से आने के बाद मैं एक 'आश्रम' बनाने की आदर्श-वादी भोक में था; एक परिचित ने उस के लिए जमीन और उस परवनी हुई इमारत सुलभ कर दी थी । पिता से परामर्श करने पर उन्होंने कहा, 'वह अगर भाड़ा ले, या लगान ले कर पट्टे पर दे, तो ठीक है; मुफ्त दें तो न लो ।' मेरे पूछने पर उन्होंने कारण बताया, 'तुम वयस्क हो गये हो और सोच-समझ कर जो करोगे उस में बाधा देना नहीं चाहता, पर मैंने मन ही मन सोच रखा था कि मेरी कोई सन्तान कभी दान नहीं लेगी...' ब्राह्मणों का दान लेना उन के पतन का कारण रहा ऐसी उन की दृढ़ धारणा थी; मुझ में ब्राह्मणत्व का कोई भाव नहीं है पर उन की इस भावना को मैं समझ सका और ब्राह्मणत्व से अलग कर के भी उसे आदर्श-वत् अपने सम्मुख रखता रहा हूँ—कि यथा-सम्भव दान में या 'मुफ्त' कुछ नहीं लूंगा । यों सृष्टि में जहाँ सभी कुछ अकारण और बिना प्रतिदान चाहे मिलता है, वहाँ यह दम्भ-सा जान पड़ सकता है, किन्तु जो वास्तव में उम स्तर पर जा या जी सकता है वह फिर इतना निःसंग भी होगा कि सभी कुछ उसी दाता को लौटा दे और हिसाब वेवाक करते समय हूँगे में अपने को भी भोक दे—अर्थात् उस का लेना फिर दान लेना नहीं, ऋण लेना भर हो जाता है । पर साधारण जीवन के स्तर पर भी उद्योग यह रहा है कि जो पाऊँ उस के बदले में यथा-शक्य दूँ भी । जीवन का हिसाब बनिये का हिसाब नहीं है जिस में देना-पावना प्रत्येक असामी के साथ अलग-अलग बराबर होना चाहिए, जीवन में एक से पाया हुआ दूसरे को दे कर भी ऋण-शोध होता है यह मैं जानता हूँ । अभी वहाँ तक नहीं

पहुँचा हूँ कि खाता मिला कर देखने लगूँ कि क्या और देना है, पर इस बारे में सतर्क हूँ कि अन्त में यह स्थिति भले ही हो कि बहुत-सा ऋण बिना चुकाया ही रह गया, यह न हो कि कुछ को मैंने 'दान-खाते प्राप्त' मान लेने की भूल की हो और उस का प्रतिदान देने की बात ही न सोची हो...

थोड़ा वहक गया न ? या कि बहुत वहक गया ? उपसंहार कर दूँ : तवीयत रईसी है, लेकिन इस रईसी के पीछे जो संस्कार है, वह ब्राह्मण का है, वर्णिक का नहीं। कुछ जोड़-जाड़ कर मैंने नहीं रखा है, कुछ जमा नहीं किया है, जो देने को था उसे कभी किसी को इनकार नहीं किया है, जो नहीं था उस का दुःख नहीं माना है। उत्तराधिकार में पिता की चल या अचल सम्पत्ति में (अधिक तो उन्होंने भी नहीं जोड़ा, पर कुछ भूमि और घर तो थे ही, और संगृहीत पुराखंड और कला-वस्तुएँ इत्यादि) भागी होने से इनकार कर दिया था; जीवन का बीमा कराया था पर किस्ते कभी समय पर नहीं दे पाता रहा अतः सब जव्त हो चुकी है। घर में माफ-सुथरे ढंग से रहता रहा हूँ, दो चार कला-वस्तुएँ भी आस-पास जुटा रखी हैं—पर उन की प्राप्ति में जो कुछ व्यय हुआ है उतना मुझे रईस कह कर कोसने और अपने को सर्वहारा कह कर सराहने वाले अनेक अपने पान-सिगरेट में फूँक देते हैं। और फिर यह है तो इस का सही उपभोग भी कर लेता हूँ; न होगा तो ज़रा भी खेद मुझे नहीं होगा—जिस भी स्तर पर रहूँगा साफ-सुथरे सयत और तोपप्रद ढग से रह लूँगा ऐसा मुझे भरोंसा है।

लेकिन यह तो बताइये, लोगों में जो धारणा है उस का उन के पास क्या आधार है यह आप उन से पूछते हैं ? या वे अपने-आप से पूछते हैं ? या कि, क्योंकि मेरे विचार कुछ लोगों को पसन्द नहीं है, और कुछ लोग राजनीतिक मताग्रहों के कारण मुझे चुप कराना आवश्यक समझते हैं, इस लिए चाहे जो झूठा अपवाद मेरे बारे में फैलाया जा सकता है ?

प्रश्न ४ : आप कई भाई-बहन हैं पर सब में आपस में वैसी गहरी आत्मीयता या गहन स्नेह-भाव नहीं लक्षित होता जो साधारणतया परिवारों में होता है। क्यों ?

उत्तर : स्नेह-भाव लक्षित नहीं होता, यह तो शायद ठीक है। पर

वह है नहीं, यह भ्रान्ति है। जैसा दूसरे परिवारों में होता है, वैसा प्रगल्भ प्रदर्शन आप हमारे परिवार में नहीं पायेंगे। क्योंकि हम सब का बाल्य-काल अधिकतर वन-पर्वतों या देहाती प्रदेशों में बीता; सभी ने स्वतन्त्र या आत्म-निर्भर स्वभाव पाया; प्रायः सभी किसी हद तक अन्तर्मुख हो गये—अर्थात् अनुभव अधिक करते हैं, भाव-प्रदर्शन कम। यह तो नहीं कहूँगा कि सब भाई-बहनो में एक-सा सौहार्द है—वह क्या 'साधारण' परिवारों में भी होता है?—पर एक गहरे स्तर पर एक अव्यक्त और अमुखर बन्धन हमें बाँधे हुए है ऐसा मैं जानता हूँ। उतना ही काफी भी समझता हूँ—क्योंकि उतना शक्ति देता है, उम से अधिक जो होता है वह अवरोध करता है, व्यक्ति के विकास में बाधक होता है।

प्रश्न ५ : आप के जीवन में कभी ऐसे अवसर आये जब आप ने कोई काम केवल भावना से—जैसे स्नेह के दबाव से—प्रेरित हो कर किया हो और बुद्धि या विवेक की प्रेरणा न मानी हो, या परिणाम की परवाह न की हो ?

उत्तर पुराने ढाका शहर के गाड़ीवानों की एक कहानी सुनी थी—वहाँ गहर के किसी भाग से दूसरे भाग तक का गाड़ी-भाड़ा एक चवन्ती बँधा हुआ था और शहर के लोग कभी भाड़ा नहीं ठहराते थे। जब कोई पूछता तो गाड़ीवान समझ लेते कि बाहर का है, और मनमाने पैसे माँगते, गाहक कुछ भी कम बताता तो उसे अपदस्थ करने के लिए कहते, 'धीरे बात करो, बाबू, घोड़ा सुन लेगा तो हँसेगा !' आप के सवाल से यह कहानी याद आ गयी, क्योंकि जो भी मुझे निकट से जानते हैं सभी इस प्रश्न को सुन कर हँसेंगे—वे इसे ठीक उलट कर पूछते कि क्या मैंने कभी कोई काम बुद्धि अथवा विवेक की प्रेरणा मात्र से किया, या भावना के दबाव को एक ओर रख कर, या कि परिणाम का भी विचार कर के ! जो कुछ भी करता हूँ उन के निकट वह भावुकता का ही परिणाम होता है—अविवेकी, उत्तरदायित्वहीन, अव्यावहारिक, अदूरदर्शी। फिर वह चाहे नौकरी करना हो चाहे छोड़ना, पत्र निकालना हो अथवा बन्द करना, या—लेकिन और निजी बातों को छोड़िए ही। और मैं समझता हूँ कि सचमुच अगर सोचने बैठूँ कि कौन-सा महत्त्वपूर्ण निर्णय मैंने भावना को छोड़ कर शुद्ध तर्क के या विवेक के आधार पर किया था, तो शायद उत्तर

नहीं पाऊँगा। इस समय भी एक महत्त्वपूर्ण प्रश्न पर विचार होता रहा है, तर्क-संगत उत्तर स्पष्ट है पर जब-जब प्रश्न नामने आया है मैंने यही कह दिया है कि 'आइ एम नाट येट इमोशनली कन्विन्सड'—वह निर्णय अभी राग के स्तर पर ग्राह्य नहीं हुआ है।

प्रश्न ६ : अपने जीवन या वचपन की कुछ ऐसी घटनाएँ बताइए जिन का आप के जीवन पर गहरा असर पड़ा हो या जिन्होंने आप के आज के व्यक्तित्व को बनाने में योग दिया हो ?

उत्तर : ऐसे प्रश्न का जवाब शायद सोच-समझ कर देना चाहिए। क्योंकि ऐसी तो बहुत घटनाएँ होगी जिन का प्रभाव पड़ा, और उन में से स्मरण भी बहुत-सी होगी, पर क्योंकि बताते समय तो दो-एक ही चुननी होगी और उस चयन पर तात्कालिक मन:स्थिति का प्रभाव पड़ेगा ही, इस लिए परिप्रेक्ष्य गलत भी हो सकता है। जैसे अभी सफाई देने वाले प्रश्न पर एक घटना याद आयी थी जो भूली नहीं, पर उस का महत्त्व कितना है क्या मैं ठीक-ठीक जानता हूँ ? मैं कोई छह वर्ष का था जब बड़े भाइयो के लिए गर्म सूट बनवाये गये थे। जब कच्ची सिलाई के बाद सूट फिटिंग के लिए लाए गये, तब मैं भी खड़ा देख रहा था। सूट में कोट और जोधपुरी ब्रीचेज थी, और भाइयो पर सूट खूब फव रहे थे, मैं मुग्ध-सा देख रहा था। माता-पिता ने मेरे मुग्ध भाव को लुब्ध-भाव समझ कर पूछा कि क्या मैं भी बनवाना चाहता हूँ ? और मेरे उत्तर देने से पहले ही माता ने कहा—'भाइयो को देख कर हिंस हुई होगी!' और पिता ने उत्तर दिया—'होती ही है—वच्चा ही तो है। मेरे कुछ कहने से पहले ही न केवल ईर्ष्या का आरोप मुझ पर कर दिया गया है, वरन् उसे स्वाभाविक भी मान लिया गया है, इस से मुझे क्लेश हुआ। मैंने गम्भीरता से कहा कि 'मुझे नहीं बनवाना है', तो उसे झेंप समझा गया, और इस पर आँखों में आँसू आ गये तो उस से यह प्रमाणित ही मान लिया गया कि ईर्ष्या थी। मेरे इनकार करते रहने पर भी सूट का नाप दे दिया गया और जब भाइयो के कपड़े बन कर आये तब साथ में मेरा भी सूट था। वैसे कपड़े पहन कर मुझे प्रसन्नता न होती यह नहीं कह सकता, पर उन कपड़ों को पहन कर नहीं हुई क्योंकि गलत समझे जाने की कसक अभी थी; उस पर जब कहा गया कि 'गुस्सा अभी बना हुआ है कि मेरे

लिए भी पहले ही क्यों नहीं ऑर्डर दिया गया था,' तब अन्याय की भावना और तीखी हो गयी। उन सूटों में सब भाइयों ने साथ बैठ कर फोटो खिचाया था जो अभी है, इतना तो है, पर उस अवसर के बाद वह सूट मैंने फिर पहना हो ऐसा याद नहीं पड़ता। फिर तो बहुत जल्दी ही वह छोटा भी पड़ गया और दो-एक वरस बाद किसी को दे दिया गया ..

कुछ घटनाएँ ऐसी हैं जो यत्किंचित् साधारणीकृत रूप में उपन्यास-कहानियों में आ गयी हैं—उन का यहाँ व्यौरा नहीं दूंगा। जैसे भील, नदी, समुद्र में डूब जाने की घटनाएँ : तैरना न जानते हुए भी तैराकी की लय-युक्त गति से मुग्ध हो कर पानी में कूद पड़ा था और डूब गया था, फिर बेहोशी की हालत में निकाला गया। लय-युक्त गति का आकर्षण अब भी कम नहीं है : खेतों में हिरनों की कूद, या भारखड में शशों की फलांग—इस से भी अधिक सुन्दर कुछ होता है यह सहज नहीं मान पाता : सोचता हूँ कि 'डार हिरनों की वरसात में' या कि 'पकी ज्वार से निकल शशों की जोड़ी गयी फलांगती' घटो देखता रह सकता तो भी न ऊवता—यो इन के दृश्य कुछ क्षणों में ही चुक जाते हैं...

एक बार जिन दिनों गोली चलाने का अभ्यास कर रहा था, एक सुन्दर पहाड़ी पक्षी पर पिस्तौल से फायर किया था। उस से पहले बन्द जगहों में इतना अभ्यास कर चुका था कि दस कदम की दूरी से दीवार पर दीडती हुई मकड़ी का निशाना लगा लूँ, या ताश के पत्ते का एक-एक चिह्न अलग-अलग भेद दूँ। पर चिड़िया बड़ी होने पर भी दूर थी, पिस्तौल का निशाना उतने फासले पर पक्का नहीं होता। गोली से उस का डैना और टाँग टूट गयी, चिड़िया चीखती और एक टाँग पर उचकती हुई दीडती रही, और पीछे-पीछे मैं कि अब जैसे भी हो उस के—और उस की चीखों से अपने—क्लेग का अन्त कर दूँ। न जाने कितना दीडा हूँगा, वह भी सीधा नहीं, न खुले में। कोई डेढ़ घंटे बाद वह चिड़िया एक कँटीली झाड़ी में घुस गयी और उस में फँस गयी। मैं न उस के भीतर घुस पाता था न छोड़ कर ही जा सकता था, और मेरी पास आने की कोशिश से डर कर वह छटपटाती थी और उलझ कर चीखती थी। मैंने एक फायर और भी किया, पर जानता था कि वह व्यर्थ होगा—उस झाड़ी में उतनी हल्की गोली चिड़िया तक पहुँच ही नहीं सकती थी। जैसे-तैसे मैं भीतर घुसा ही, पास पहुँच कर मैंने उस का अन्त कर दिया और बाहर निकल कर ही मुझे ध्यान हुआ कि मैं भी कम

लहू-लुहान नहीं हूँ... अब भी कभी उस चिड़िया की याद आती है तो मन ही मन उस से क्षमा माँग लेता हूँ...

कॉलेज के प्रोफेसर ने मानव-मात्र पर विश्वास की जो सीख दी थी—इस घटना का वर्णन 'अरे यायावर रहेगा याद ?' में 'किरणो की खोज' वाली यात्रा में है—उसे भी जीवन की महत्त्वपूर्ण घटना और प्रभाव मानता हूँ, यद्यपि वह बाल्य-काल की तो नहीं है।

कॉलेज में अपनी वी० एस-सी० की परीक्षा मैंने बीमारी में दी थी—मुझे टाइफाइड ज्वर था। केवल पहला परचा मैंने अपने हाथ से लिखा था, अन्य परीक्षाओं के लिए लिपिक माँगा था। छह-छह घंटे की प्रयोग-सम्बन्धी परीक्षाएँ भी आराम-कुर्सी में लेटे-लेटे दी थी। डॉक्टर ने चारपाई से हिलने-डुलने से भी मना किया था, परीक्षा में पोजीशन के मोह में मैंने भी प्रायः तै कर लिया था कि एक वर्ष के लिए छोड़ दूँ, और डॉक्टर ने तो यह भी कह दिया था कि 'या तो तुम परीक्षा का मोह छोड़ो या मुझे कहो कि मैं तुम्हारा मोह छोड़ूँ।' पर एक सहपाठी ने, जिस ने मेरी बड़ी शृंखला भी की, मुझे समझाया कि मैं परीक्षा अवश्य दूँ। आवश्यक होगा तो वह कन्वे पर उठा कर मुझे परीक्षा-गृह में ले जायेगा... और जहाँ तक पोजीशन का प्रश्न है—यह कौन कह सकता है कि एक साल टाल जाने से ही कोई गारंटी मिल जायेगी—अगले साल उस समय हैजा हो गया तो ? या हैजा न नहीं, हॉल में जाते-जाते पैर फिसल कर टाँग टूट गयी या गहरी मोच आ गयी तो ? जो हो, उस की, और अपने भौतिक-शास्त्र के आचार्य ('किरणो की खोज' वाले गुरु ही) की दौड़-धूप से ही मुझे लिपिक रख कर परीक्षा देने की अनुमति मिली; और मेरा सहपाठी प्रतिदिन मेरे साथ परीक्षाभवन तक जाता और वहाँ से मुझे लिवा लाता रहा। वह वी० ए० का छात्र था, अतः उस के परचे अन्य दिन होते थे—पर यह वाद में पता चला कि उस ने परीक्षा दी ही नहीं। मुझे बड़ी ग्लानि हुई कि मेरे कारण उस ने यह किया, पर उसका कहना था कि उस ने स्वतन्त्र रूप से यह निर्णय पहले से कर रखा था क्योंकि पास तो वह हो ही नहीं सकता था। और यह जान कर ही वह पुलिस के लिए इंटरव्यू में भी जा चुका है...

यह ठीक था कि उस के पास हो सकने की आशा किसी को नहीं थी—मुझे भी नहीं। यह भी ठीक है कि अपना परीक्षा-फल जानने से पहले ही मुझे सूचना मिल गयी कि वह पुलिस में भरती हो गया है और

ट्रनिंग ले रहा है। हॉकी का वह अच्छा खिलाड़ी था—कॉलेज और विश्वविद्यालय दोनों की टीम में (और अनन्तर प्रान्त की टीम में) रहा, यह पुलिस के लिए अतिरिक्त योग्यता थी...

मेरे ऋण की कहानी यही समाप्त नहीं होती। न्रान्तिकारी दल में आ कर मैं अमृतसर में छिप कर रहता था, तब पुलिस की सरगर्मी वहाँ बहुत बढ़ गयी थी क्योंकि कई षड्यन्त्रकारियों के वहाँ होने की सूचना पुलिस को थी—और ठीक ही थी। हम लोग एक-एक, दो-दो कर वहाँ से हट रहे थे। एक दिन अपने दो साथियों को गाड़ी में बिठा कर गाड़ी के चले जाने के बाद (पुलिस का कुछ अतिरिक्त प्रबन्ध देख कर यही ठीक समझा था कि गाड़ी के चले जाने तक रुकूँ ताकि निश्चिन्त लौट सकूँ) मैं प्लेटफॉर्म से पुल की ओर मुड़ा ही था कि सामने एक वर्दीधारी से लगभग टकरा गया। उस से आँखें मिलते ही एक विजली-सी दौड़ गयी। थानेदार की वर्दी में मेरा सहपाठी सामने खड़ा था। क्रान्तिकारियों की खोज के लिए जिन की विशेष रूप से नियुक्ति हुई थी उन में वह भी था। वहीं पहले बोला—तीखे फुसफुसाते स्वर में—‘मैंने तुम्हें अभी पहचाना वहाँ है—दो मिनट दूँगा।’ फिर बदले हुए स्वर में—‘भाई माफ करना—मैं जरा जल्दी में हूँ—’ और आगे बढ़ गया।

दो मिनट मेरे लिए काफी थे। मैं बाहर जा चुका था जब सीटियाँ वजने लगी और स्टेशन की नाकाबन्दी होने लगी।

जीवन में अकारण बहुत-सा मिलता है। वह अकारण होता है इस लिए उसे ग्रहण कर सकना भी आसान तो नहीं होता। न अगीकार भारी हो, न उस के लिए कृतज्ञ-भाव बोझ जान पड़े, ऐसा दैव-कृपा से ही मिलता है। उस आयाम में ‘दान न लेने’ की बात कोरा अहकार है। मुझे बहुत मिला है, और कैसे कहूँ कि वह अकारण नहीं है? मेरी जन्म-पत्री में लिखा है कि ‘मेरे शत्रु बहुत होंगे, पर मित्र के सिवा कभी कोई कुछ क्षति नहीं कर सकेगा।’ तो थोड़े से मित्रों की अकृपा से आहत हो कर यह क्यों भूल जाऊँ कि अनेक शत्रुओं के आघातों से भी उसी एक व्यापक करुणा द्वारा बचा लिया गया हूँ? ग्रह-फल की बात नहीं कहता—ग्रह स्वयं क्या कम विचारे होंगे कि एक दूसरे ग्रह पर जीने-मरने वाले कोटि-कोटि प्राणियों की बेचारगी में हेर-फेर करने की स्पर्धा करें।—जीवन के उतार-चढ़ाव के प्रति एक दृष्टि की ही बात कहता हूँ। दुनिया में बहुत कुछ बदलना चाहता हूँ, कुछ उखाड़-पछाड़ कर भी, पर जीवन

के प्रति मेरा बुनियादी भाव आक्रोश का नहीं है। जीवन एक विस्मयकर विभूति है, और मानवीय सम्बन्ध और भी विस्मयकर।

लाहौर में जब कॉलेज में पहुँचा, तब तक साइकल चलाना नहीं जानता था। कभी मौका ही नहीं हुआ, जंगलो में पैदल चलने के ही अवसर अधिक मिलते रहे और छह वर्ष की आयु में ही जम्मू से बनिहाल के रास्ते—यह बनिहाल की साइकल बनाने के पहले की बात है, जब सुरंग नहीं थी और पीर पंचाल की श्रेणी को ऊपर बर्फ पर से पार करना होता था—श्रीनगर की पैदल यात्रा की थी—ऊधमपुर से वैरीनाग तक पैदल, बाकी तंगे में। कॉलेज के लड़के साइकलो पर कम्पनी बाग जाया करते थे—पढाई करने। बाग में पढाई कैसे होती है यह मैं अब तक नहीं जानता, पर कभी-कभी साइकल पर किसी के पीछे बैठ कर चला जाया करता था। एक दिन एक सहपाठी के साथ था जो डील-डौल में मुझ से बहुत छोटा था, किसी ने आवाज कसी कि 'इतने बड़े आदमी को शर्म नहीं आती, एक लड़का साइकल पर बिठा कर घसीटे लिये जा रहा है।' बाग में पहुँच कर मैंने साथी को तो पढने छोड़ा और साइकल ले कर चलाना सीखने लगा। दो-चार बार गिरा, पर ठान लिया था कि बाग से लौटूंगा तो साइकल स्वयं चलाता हुआ। गाम को वही किया भी, राह में दो-एक जगह लड़खड़ाया या इधर-उधर टकराते बचा, एक-आध फटकार भी सुनी कि 'क्या साइकल चलाना नहीं आता?' पर बाग से होस्टल साइकल चलाता हुआ ही गया।

इस के बाद अभ्यास बढ़ाने के लिए कई बार कम्पनी बाग गया। मेरा तो बी० एस-सी० का पहला वर्ष था, और कॉलेज की वार्षिक परीक्षा का कोई डर मुझे नहीं था, पर दूसरे वर्ष के लोगो के साथ-साथ चला जाता था और अधिकतर साइकल चलाता था, कभी-कभी पाठ्यक्रम की कविताएँ आदि पढने बैठ जाता था।

दूसरे कॉलेजो के लड़के भी आते थे। सब पढने नहीं आते थे, कुछ तो केवल पढने वालों को सताने आते थे। इन में मुख्य था लॉ कॉलेज का एक लड़का जो विद्यार्थी से अधिक गुंडा प्रसिद्ध था। चार-पाँच वर्ष बी० ए० में लगा कर वह कुछ वर्षों से एल-एल० बी० में था, हर वर्ष परीक्षा देकर 'पुनस्तत्रैव वैतालः'। उस से सभी डरते थे क्योंकि उस का मुख्य काम दूसरो को तंग करना और जब-तब मार-पीट कर बैठना था। यो भी वह हट्टा-कट्टा था और कॉलेज में नियमित रूप से पहलवानी भी

करता रहा था ।

मैं लाहीर में गया था, उसे नहीं जानता था । नाम सुन रहा था, वस । कम्पनी बाग में एक दिन एक आदमी हम दो-तीन लड़कों में कुछ दूर बैठ कर गौर मचाने लगा, हम लोग चुप-चाप उठ कर दूसरी जगह चले गये तो थोड़ी देर बाद वहाँ भी आ गया । साथी तो चुप रहे, मैंने उसे डाँट दिया कि 'खुद नहीं पढ़ना है तो दूसरों को तो पढ़ने दो !'

वह मानो अपने-आप से बोला—'अच्छा भई, पढ़ने वालों को पढ़ने दो—अच्छा हम भी बैठ कर पढ़ ही ले ।' फिर उस ने एक किताब निकाली । थोड़ी देर में सुना, वह बड़े जोर से कानून की धाराएँ रट रहा है । लेकिन चुन-चुन कर वे धाराएँ जो बलात्कार, अप्राकृतिक मैथुन आदि अपराधों से सम्बन्ध रखती हैं । अक्की बार मैंने क्रुद्ध हो कर कहा—'पढ़ना हो तो चुप-चाप पढ़ो, नहीं तो अच्छा नहीं होगा ।'

वह बोला—'ओ-हो । क्या कर लेंगे, बादशाहो ?' और कुछ और जोर से पढ़ने लगा ।

मैंने कहा—'तुम मार खाओगे ।'

वह बोला—'इसी लिए तो तरम रहा हूँ ।' और उठ कर तैयार हो गया ।

क्षण ही भर बाद हम गुत्थम-गुत्था हो गये । मेरे साथी आस-पास आ कर खड़े हो गये । उन के चेहरे पर आतंक ही अधिक था, यद्यपि उन की सहानुभूति निःसन्देह मेरे साथ थी । यो भी कॉलेज के लड़के द्वन्द्व धर्म का जो अलिखित नियम मानते हैं—जो यूथ के धर्म के समानान्तर चलता है ।—उस के अनुसार उन के हस्तक्षेप की गुंजाइश कम से कम अभी तक न थी ।

मैं ऐसा दुर्बल नहीं था, पर बचपन में सीखे हुए दाव-पेंच से आगे कुछ जानता ही नहीं था । उस ने मुझे पटक दिया । पर यह कोई दगली कुश्ती तो थी नहीं कि पीठ छू जाने से हार हो जाये । मेरे हाथ मुक्त थे, मैंने उस के लम्बे-लम्बे बाल दोनों पंजों में पकड़ कर बड़े जोर से उस के माथे पर टक्कर मारी । मेरी खोपड़ी कोई विशेष मोटी हो ऐसा तो नहीं जानता, पर शस्त्रवत् उस का उपयोग बचपन से करता रहा था, और उस की शक्ति जानता था । उधर उसे गायद ऐसा अनुभव पहली बार हुआ । क्षण-भर के लिए सिर मेरा भी भन्ना गया, पर उसे जो तारे दीखे तो घूमते ही चले गये, वह लुढ़क कर एक ओर गिरा और मैं उस की

छाती पर चढ़ बैठा। होश में आने से पहले ही मैंने उसे अच्छी तरह थपड़िया दिया, और फिर औंधा कर उस की नाक अच्छी तरह जमीन पर रगड़ दी। गुस्सा मुझ में नहीं था वह तो नहीं कहूँगा, पर कोई विशेष बदसलूकी करने की भावना भी नहीं थी, जो कुछ किया वह प्रति-हिंसा में उतना नहीं जितना कुछ इस भाव से कि वह करणीय है। आस-पास खड़े लड़के भी अब तक सँभल कर जो वदावे और सुभाव देने लगे थे, वे भी इस के अनुकूल ही थे।

थोड़ी देर रुकने पर जब वह उठा, तब उसे दो तमाचे और लगा कर और यह कह कर कि 'अब और ज़रा जोर-जोर से कानून पढ़ना !' हम लोग दल ब्राँध कर लौट गये। लेकिन हम से पहले हमारे कॉलेज में ही नहीं, दूसरे कॉलेजों में भी यह समाचार पहुँच चुका था कि अमुक गुंडे को फार्मैन कॉलेज के एक लड़के ने पीट दिया... दूसरे दिन से दो-चार दिन तक अन्य कॉलेजों के लड़के देखने भी आते रहे - दूर से देखते, इशारे से बताया जाता, फिर चले जाते... मेरे लिए यह बहुत ही क्लेशकर हो जाता, पर शीघ्र ही परीक्षा की छुट्टियाँ हो गयी, और फिर ग्रीष्मावकाश, और फिर बात आयी गयी हो गयी। इस लिए और भी कि मेरे प्रतिद्वन्द्वी की गुडागिरी समाप्त हो गयी और उसी वर्ष उस ने वकालत की परीक्षा भी पास कर ली। वकील वह नहीं हुआ, सिनेमा एक्टर हो गया, खल-नायक की भूमिका में प्रसिद्ध भी हुआ, लेकिन दस-ग्यारह वर्ष बाद जब कलकत्ते के एक स्टूडियो में उस से फिर साक्षात्कार हुआ तब उस की हल्की मुसकराहट में गुडई विलकुल न थी, एक अनुभव-दग्ध विषाद का ही भाव था।...

मैं चुप्पा प्रसिद्ध हूँ—या धीरे-धीरे बोलना आभिजात्य के अहंकार का लक्षण बताया जाता है। बात-चीत कम करना तो जीवन की परिस्थितियों में स्वाभाविक था—बोलने का अभ्यास इतना कम था कि लगातार थोड़ी देर बोलता रहूँ तो मुँह दुखने लगता था। पर बचपन में कभी-कभी गा-गुनगुना लेता था। शायद तीन या चार वर्ष का था जब की बात है : मैं शौचालय में था और वही आत्म-विस्मृत भाव से गा रहा था :

‘कोई किसी में मगन, कोई किसी में मगन,
जिस में लगी हो लगन, सच्चा उसी में मगन’

यह गाना घर में सुन रखा था—शायद बड़ी बहन की संगीत-शिक्षा

का अंग रहा था। अचानक मेरा मोह टूटा : मेरा गाना बाहर सुना गया था और बाहर एक हँसता हुआ स्वर मेरी नकल उड़ा रहा था—‘कोई किसी में मगन, कोई किसी में मगन, सच्चा टट्टी में मगन’... मैं जल्दी से निवृत्त हो कर चुप-चाप चला आया, पर यह बात और इम के साथ की हँसी कई दिनों तक मेरा पीछा करती रही। वर्षों बाद भी, जब किसी भी काम में मेरी असाधारण तन्मयता की ओर किसी का ध्यान जाता था तब (चाहे उस की प्रशंसा के निमित्त ही) पूछा जाता था—‘मच्छा उसी में मगन?’ क्योंकि बात का सन्दर्भ मुझे ज्ञात था, अतः ‘उम्मी’ के स्पष्टीकरण की कोई आवश्यकता नहीं थी, मुझे चिढ़ाने के लिए इतना ही काफी था।

अनन्तर एक वाद्य सीखने का यत्न किया था—जब पहले-पहल उस की सुविधा मिली थी। वेला का स्वर मुझे विशेष प्रिय है, अतः वही सीखना प्रारम्भ किया था। गुरु महाराष्ट्रीय थे—गुणी परन्तु रखे स्वभाव के। एक दिन वेला लिये उन के घर की सीढियाँ चढ़ रहा था कि उन्हें मुझ से पहले आने वाले विद्यार्थी को डाँटते हुए सुन कर ठिठक गया। ‘तुम्हें कभी कुछ नहीं आने का!’ वह कह रहे थे, ‘एक तुम्हें, और एक उन वात्स्यायन को!’

मैं थोड़ी देर चुप-चाप वही खड़ा सोचता रहा कि मुझे क्या करना चाहिए। नहीं कहूँगा कि गुरु की वाणी ही फलवती हुई। पर संगीत में अभी तक विलकुल कोरा हूँ। उस दिन लौट कर वेला रख दिया सो रहा ही रहा, उस के तार कीड़े खा गये और अनन्तर लकड़ी भी सूख कर चटक गयी। सुनने का शौक बहुत है, पर कोई पूछता है कि ‘संगीत में रुचि है या नहीं?’ तो हाँ कहते भिन्नक जाता हूँ...

और भी घटनाएँ जानना चाहेंगे? पर अब तक आप अपने प्रश्न पर पछता उठे होंगे। घटनाएँ तो बहुत हैं जो याद आती हैं, और एकान्त में रहने से उन का विश्लेषण करने का अवसर भी काफी मिलता रहा है... पर आत्म-कथा तो नहीं कहने बैठे हूँ। मानवेन्द्रनाथ राय से किसी ने आग्रह किया था कि आत्म-कथा लिखें, तो उन्होंने हँस कर टाल दिया था: ‘नहीं, मेरा अह इतना प्रबल नहीं है।’ इस मामले में उन का अनुयायी हूँ।

प्रश्न ७ : आप ने बहुधा ऐसे लोगों के साथ मिल कर काम किया

हैं जो रुचि, विचारों या प्रवृत्तियों की दृष्टि से आप से विलकुल भिन्न या विपरीत भी रहे। फिर काम के समाप्त होने के बाद स्वभावतया उन का-आप का कहीं किसी प्रकार का साथ भी नहीं रहा। ऐसा करना अवसरवादी होने से किस प्रकार भिन्न है ?

उत्तर : नि.सन्देह मैंने बहुत से काम ऐसे लोगों के साथ, या ऐसे लोगों को साथ ले कर किये हैं जो मुझ से भिन्न रहे। क्यों नहीं कहें ? मैं मानता हूँ कि सभी परस्पर भिन्न होते हैं, और यह भी मानता हूँ कि सब को एक-सा बनाना चाहना गलत है—चाहे अत्याचार हो कर गलत, चाहे मूर्खता हो कर गलत। अगर अपने से भिन्न लोगों के साथ सहयोग करना अवसरवादित है, तो फिर लोकतन्त्र क्या है ? और अगर केवल अपने मत के लोगों के साथ ही सहयोग होना सिद्धान्तवाद है, तो यह मत-स्वातन्त्र्य के साथ कैसे मेल खाता है ?

अवसरवादित तब होती है जब अवसर से लाभ उठाने के लिए सिद्धान्तों को ताक पर रख दिया जाय। मैंने वैसा नहीं किया, दूसरों का सहयोग लिया है तो ऐसे ही कामों में जिन्हें मैं सही मानता था। और लाभ भी विशेष नहीं उठाया बल्कि दंड ही अधिक पाता रहा हूँ, जिन में गलत समझा जाना, स्वयं सहयोगियों का निराधार विरोध पाना और झूठे प्रचार का शिकार होना भी गिनाये जा सकते हैं। फिर भी मुझे सन्तोष है कि मैंने कुछ काम अच्छे और उपयोगी किये—और उन में ऐसे का भी सहयोग पा सका जो मुझे सहयोग न देते पर मेरे काम को देने को बाध्य हुए क्योंकि काम अच्छा था। कुछ ने अगर इस लिए सहयोग किया कि वे लाभ उठा ले और फिर विरोध भी करें, तो इस अवसरवादित का जवाब आप उन से तलब कीजिए, मुझे उम से क्या ?

प्रश्न ८ : आप जो कुछ करते रहे हैं उस में परस्पर विरोध दिखाई देता रहा है, जैसे क्रान्तिकारी होना और फिर स्वाधीनता आन्दोलन के समय सेना में भरती होना। इसे आप कैसे संगत मानते हैं ? देश के स्वाधीन होने के बाद देश-प्रेम के नाम पर आपने क्या किया है ?

उत्तर : जो करता हूँ, उस में अन्तर्विरोध हो नहीं, यह मैं चाह सकता हूँ। दीखे नहीं, यह अपने-आप में कोई डण्ट तो नहीं है। स्वयं सामंजस्य

जहाँ, यह अपनी शान्ति के लिए आवश्यक है, दूसरो को भी सामंजस्य दीख जाये यह अतिरिक्त उपलब्धि है, जिसे जीवन के अप्रत्याशित विस्मयो मे गिनना चाहिए ।

लेकिन क्रान्तिकारी होने मे, और सन् १९४३ मे सेना मे भरती होने मे ऐसा दीखने वाला विरोध भी क्या है ? आप ने अगस्त १९४२ की हल-अल को ही स्वाधीनता-आन्दोलन मान लिया, क्या यही भूल नहीं है ? उस समय स्वाधीनता के लिए कई प्रकार की कार्रवाइयाँ हो रही थी जिन मे 'भारत-छोडो' आन्दोलन भी एक था । और मैं कहूँ कि सैनिक आक्रमण से भारत की रक्षा भी स्वाधीनता-आन्दोलन का एक और पक्ष था । 'हम ने युद्ध आरम्भ नहीं किया, हम उस मे भागी नहीं हैं, भारत को उस मे भारत की इच्छा के विरुद्ध, या उसकी राय लिये बिना भोक दिया गया'—इन सब बातों को मान कर भी प्रश्न रह जाता था कि भारत के सीमान्त पर आक्रमण होने पर क्या किया जाये ? एक मत यह था कि कुछ न किया जाये, अविरोध की नैतिक शक्ति से ही विजय मिलेगी । एक मत यह था कि जापानियों के सहयोग से भारत को मुक्त किया जा सकेगा—और इस के लिए एक सेना छोड़ कर दूसरी मे जा मिलना भी बुरा नहीं है बल्कि अनुमोदनीय है । तीसरा मत यह था कि अंगरेज से अपना संघर्ष इन्ही दो प्रतिपक्षियों तक रहना ठीक है, और कोई भी नया आक्रान्ता भारत का हितैषी नहीं होगा इस लिए जैसे भी हो भारत की रक्षा करनी चाहिए । मैं इस मत का था । उम से पहले जो करता था, उस मे और इस मे कोई विरोध नहीं देखता था, और यह भी देखता था कि कोई काम अगर करणीय है तो मुझे केवल इस लिए उसे दूसरे के जिम्मे नहीं छोड़ना चाहिए कि वह 'घटिया' काम है या जोखिम का है, या कि मुझे प्रीतिकर नहीं है । सैनिक कर्म को मैं उच्च कोटि का मानव-कर्म न समझता था, न अब समझता हूँ, (न क्रान्तिकारी आन्दोलन की सदस्यता के समय समझता था) न मैं यह मानता था कि वह मेरे लिए या मैं उस के लिए उपयुक्त हूँ । पर आपत्काल मे उसे करना गलत भी नहीं मानता था—उस दशा मे और भी नहीं जब कि इतने कम लोग उसे करने को तैयार थे । (और उसे न करने मात्र से यश मिलता था, आराम भी, और जोखिम से बचाव भी ।)^१

१. इस सन्दर्भ मे देखिए अगले शीर्षक—'अण्दान' के अन्तर्गत पहला पत्र ।

मैं यह नहीं मानता था कि जापानियों का सहयोग हमें स्वाधीनता दिलायेगा। अब भी नहीं मानता कि वे अगर भारत तक बढ़ आये होते तो अच्छा हुआ होता। स्वाधीन हम उस के बाद भी हुए होते—और सेना में मैं जो कुछ कर रहा था उस का एक अंग यह भी था कि यदि जापानी पूर्वी भारत में आ ही गये तो उस के विरुद्ध सैनिक सम्पर्क के साथ जनश्रित विरोध का बुनियादी संगठन कर रखा जाये, जैसा कि यूरोप के विभिन्न रेजिस्टेंस आन्दोलनों में हुआ था—पर ऐसा मैं अब भी नहीं मान सकता कि उस अवस्था में हमारी स्वाधीन स्थिति आज की स्थिति से अच्छी होती। बल्कि मैं समझता हूँ कि तब हमारी एकता को अधिक आघात पहुँचा होता। विघटनशील शक्तियाँ आज की अपेक्षा अधिक क्रियाशील होती और केन्द्रापसारी प्रवृत्तियाँ अधिक प्रबल। मैं कोरी सम्भावना की वहस में नहीं पड़ना चाहता, और राजनीतिक विवादों से इस प्रश्नोत्तर को दूर ही रखना चाहता था, पर मेरी पक्की धारणा है कि उस दशा में हमारी दशा अब से बदतर, दुर्बलतर और अधिक चिन्ताजनक होती। हम से और पूर्व के हमारे पड़ोसी देशों में जैसी स्थितियाँ आयी है, वैसी ही यहाँ भी आयी होती या आ रही होती—और जहाँ आज हम उन्नति की योजनाएँ बना रहे हैं, वहाँ अस्तित्व-रक्षा का प्रश्न ही हमारे लिए सर्वोपरि हो गया होता।

प्रश्न का दूसरा भाग और भी भ्रान्ति-मूलक है। आप ही से पूछूँ कि आप ने विश्वविद्यालय की परीक्षा पास करने के बाद आत्म-शिक्षण के नाम पर क्या किया है, तो आप क्या उत्तर देंगे? क्या इस लिए मान लेना होगा कि आप के विद्यार्थी जीवन और बाद के जीवन में विरोध है? तुलना एकांगी है—सभी तुलनाएँ अनुपयुक्त होती हैं, पर प्रश्न का अनौचित्य इस से शायद दीख सके...

या यदि किसी प्रौढ़ विवाहित व्यक्ति से पूछें कि उस ने विवाह के बाद पत्नी-प्रेम के नाम पर क्या किया है तो वह क्या उत्तर देगा? कि सन्तान उत्पन्न की है? (जैसे मन्त्रित्व या संसद् की सदस्यता पायी है, या ठेके या अनुदान, या राजकीय सम्मान!) या कि पत्नी के लिए चूड़ियाँ बनवा दी हैं, या उसे सिनेमा दिखा लाया हूँ (जैसे डेलिगेशनों में विदेग-यात्राएँ!)।

प्रेम के नाम पर कुछ भी करना प्रवचना है। प्रेम है, सो है; नहीं है तो नहीं भी है। प्रेम न होते भी प्रेम के नाम पर बहुत कुछ किया जा

सकता है और किया जाता है—और श्लाघित भी हो जाता है ।

ये सब सतही बातें हैं । व्यक्ति में भी, और उस से भी अधिक कला-कार में, जिस सगति की अपेक्षा होती है वह उन से सिद्ध या असिद्ध नहीं होती क्योंकि ये उसकी कसौटियाँ ही नहीं हैं । और मान ही लीजिए कि किसी के कर्म में कुछ परस्पर-विरोधी आप पाते हैं, और वह केवल कर्म में नहीं, कर्ता की चेतना में भी पाया जाता है, तो उस से भी क्या मिट्ट हो जायेगा? वाल्ट व्हिटमैन वाला उत्तर^१ देने की जरूरत नहीं है, पर क्या अन्तर्विरोध का होना पाप है ? या अपराध है ? या अपात्रता है—जीने की, समाज में रहने की, लिखने की, कला-कृतित्व की ? या कि उस से उन्नति करने और अन्तर्विरोध को हल करने, या उसका प्रयत्न करने का अधिकार छिन जाता है ? कोई सघर्ष मेरे भीतर नहीं है, ऐसा मैं नहीं कहता, न उत्कठित हूँ कि जल्दी उस अवस्था में पहुँच जाऊँ जहाँ ऐसा कह सकूँ । इतना अवश्य है कि जो उदाहरण आप ने दिया है, उमी से कोई अन्तर्विरोध प्रमाणित नहीं होता—वल्कि कोई बाहरी विरोध भी वास्तव में उस में नहीं है । यह भी कि प्रायः जैसी बातों को ले कर हिन्दी जगत् में छीछलेदर हुआ करती है उन का आधार इस से भी उथला हुआ करता है । अन्तर्विरोध का होना, या लक्षित होना, अपने-आप में बहुत बड़ा नकारात्मक तर्क है, ऐसा कोई साहित्यालोचक भी कैसे मान सकता है मेरी समझ में नहीं आता, और कृतिकार या कवि के सम्मुख तो यह भावना ही न होनी चाहिए थी—सुनी हुई बातों के प्रभाव के कारण भी नहीं !

प्रश्न ६ : कम्युनिस्टों के विरोधी आप कब से हुए ? क्या आप अमेरिकी विचारधारा को मानते हैं ? यदि मानते हैं तो सैद्धान्तिक रूप से या कम्युनिस्टों की विरोधी विचार-धारा होने के कारण ?

उत्तर : कम्युनिस्टों का विरोधी मैं नहीं हुआ । मेरे विरोधी अधिकतर कम्युनिस्ट हुए तो वे जाने । कम्युनिज्म मुझे पसन्द नहीं है, यह ठीक है । राजनीति में वह आततायी हुआ है, दर्शन वह अधूरा और पगु बनाने वाला

१ 'आइ काट्ट्रिडिक्ट माईसेल्फ ?

वेरी वेल, आइ काट्ट्रिडिक्ट माईसेल्फ

आइ एम वास्ट, आइ कटेन मल्टिट्यूड्स . '

है। और भारतीय कम्युनिज्म क्रदम-क्रदम पर देश-विरोधी और परदेश-निर्देशित सिद्ध हुआ है। मैं व्यावहारिक राजनीतिक नहीं हूँ, न होना चाहता हूँ, पर राजनीति के सम्बन्ध में मेरे कोई विचार न हो ऐसी लाचारी नहीं मानता। जो हैं उन्हें नागरिक के नाते यथा-समय व्यक्त भी करता हूँ। पर मैं एक विचार रखता हुआ दूसरे को दूसरा विचार रखने की स्वतन्त्रता देने का कायल हूँ, इस लिए किसी मतवाद को न मान कर मैं मतवादी का विरोधी होना जरूरी नहीं समझता, और उसे कलंकित करता तो बिल्कुल नहीं। कम्युनिस्ट क्योंकि ऐसी स्वतन्त्रता को दिमागी ऐय्यागी समझते हैं, और साधन की शुद्धता को महत्त्व नहीं देते या कि व्यावहारिक परिणामवादी हो कर सभी फलप्रद साधनों को शुद्ध मानते हैं, इस लिए वे मतवादी का भी विरोध करते हैं, और उसे जैसे-तैसे लांछित करने या करवाने को न्याय-युद्ध मानते हैं।

अमेरिकी विचार-धारा भी क्या कोई है? यदि अमेरिका की विदेश नीति से प्रयोजन है, तो उस में मेरी दृष्टि में ठीक और बे-ठीक बहुत कुछ है, और मैं उस को वैसा ही मानता हूँ। और अगर अमेरिकी जीवन-पद्धति से मतलब है, तो वहाँ भी यही बात लागू होती है। मैं स्वयं वैसे रहना पसन्द न करूँगा। अमेरिकी अगर पसन्द करते हैं तो वे जाने। जहाँ तक मेरा प्रश्न है, मैं यदि राज-सत्ता, या राजनीतिक दल-सत्ता पर आधारित समाज को दोषपूर्ण मानता हूँ, तो यह नहीं कि पूँजी की सत्ता पर आधारित समाज को दोषपूर्ण नहीं मानता। दोनों रहीं हैं, दोनों को बदलना चाहिए। पर एक में अगर बदले जाने के प्रति विरोध कम है, या बदलना चाहने वालों का दमन नहीं होता है या कम होता है, या बदलने की इच्छा है और अपने दोष देखने की क्षमता अधिक है, तो इस तथ्य को न पहचानना ही कोई गुण नहीं है। तो जिन देशों में एक या दूसरी प्रकार के समाज हैं, उन सभी में यथोचित परिवर्तन हो ऐसा मैं चाहूँगा—जहाँ तक चाहने की बात है। और परिवर्तन के अनुकूल मानसिक स्वातन्त्र्य का वातावरण वहाँ हो, यह भी चाहूँगा। जिन देशों में वह अधिक हो, उन को अच्छा समझूँगा, क्योंकि उस स्वातन्त्र्य के बिना उन्नति और सुधार की गुंजाइश उतनी कम हो जाती है। और अगर देखूँगा कि यह अधिक या कम स्वातन्त्र्य केवल तात्कालिक स्थिति नहीं है, बल्कि कुछ सामाजिक-राजनीतिक संगठन ऐसे होते हैं कि अनिवार्यनया स्वातन्त्र्य को सीमित करते चलते हैं, और कुछ ऐसे कि उसे बढ़ाने की ओर दृष्टि होती है, तो न

केवल स्वातन्त्र्य के होने या न होने को लक्ष्य करूँगा वरन् इस बुनियाद की ओर भी ध्यान दिलाऊँगा। और मेरा विश्वास है कि यह बात इतिहास द्वारा प्रमाणित है कि कम्युनिज्म इस स्वातन्त्र्य को अनिवार्यतया कम करता है, लोकतन्त्र उसे प्रसारित करता है। इस लिए दोनों में मैं लोकतन्त्र का वरण करता हूँ। सम्पूर्ण निर्दोष लोकतन्त्र अभी दुनिया में कहीं नहीं है, यह ठीक है, उस की कमियों की आलोचना होनी चाहिए यह मान लेता हूँ। सम्पूर्ण कम्युनिज्म भी अभी कहीं नहीं आया है अतः उस के वर्तमान दोषों से ही उस की अन्तिम परिणति का मूल्यांकन न किया जाय—तर्क के लिए यह भी मान लेने को तैयार हूँ। पर क्योंकि उस की अन्तिम परिणति में भी व्यक्ति-स्वातन्त्र्य के लिए जगह न होगी, जब कि लोकतन्त्र के परिवर्तन उसे बढ़ाने—या और संकुचित न करने के प्रति सजग हैं, इस लिए दोनों में लोकतन्त्र की वर्यता प्रमाणित है। कौन अपने घर में क्या करता है इस से मुझे आवश्यकता से अधिक प्रयोजन नहीं है। सैद्धान्तिक रूप से मैं लोकतन्त्र को कम्युनिज्म से अच्छा समझता हूँ। और लोकतन्त्र को बुनियादी (रैडिकल) अथवा प्राथमिक (प्राइमरी) रूप दिया जा सके ऐसी चेष्टा का अनुमोदन करता हूँ। एम० एन० राय के विचारों की यही दिशा थी, विनोबा के विचारों की भी यही है, जयप्रकाश नारायण की भी। तीनों अलग-अलग रास्तों से उधर आये हैं या आ रहे हैं, उस से क्या। इस से भी क्या कि एक दृष्टि बुद्धिवादी, भौतिकवादी, मानववादी है और दूसरी ईश्वरपरक और अध्यात्मवादी।

प्रश्न १० : मार्क्सवाद को आप आज के युग का सबसे बड़ा जीवन-दर्शन मानते हैं या नहीं ?

उत्तर जीवन-दर्शन ? जीवन-दर्शन क्या उसे कहा जा सकता है ? सबसे पहले इतिहास को समझने की वह एक पद्धति है—और अत्यन्त उपयोगी पद्धति है—उस से हमें इतिहास की गतिविधि पर एक नयी दृष्टि मिली है। दूसरे वह एक उपयोगी अर्थ-दर्शन है। समाज की अर्थ-व्यवस्था को समझने में वह सहायक हुआ है, उस के परिवर्तन और सुधार की दिशाओं का संकेत वह देता है। किन्तु जीवन-दर्शन ? मैं समझता हूँ कि मार्क्सिज्म के नाम पर जो जुलूम हुआ है उस की जड़ में यह मूल है कि उसे व्यापक जीवन-दर्शन मान लिया गया—इतना ही नहीं, उसे अन्तिम

मान लिया गया स्वयं उसी की शिक्षा के विरुद्ध । जहाँ तक जीवन-दर्शन की बात है मैं समझता हूँ कि एक नये जीवन-दर्शन के निर्माण में डार्विन की देन कही बड़ी थी—और आइन्स्टाइन की भी—और फ्रायड की भी ।

प्रायः मान लिया जाता है कि भौतिकतावाद सम्पूर्णतया मार्क्स की देन है । वास्तव में मार्क्स को केवल इतिहास की भौतिकतावादी व्याख्या का श्रेय देना उचित है । नहीं तो जहाँ तक जड़ से चेतन के विकास की बात है, डार्विन का विकास-सिद्धान्त हमें जीव-कोप के जिस प्रारम्भिक रूप तक ले जाता था, उस से चेतन को जड़ मानना अनिवार्य अगला कदम था । फिर मार्क्स का समाज-दर्शन उपकरण का अर्थ-दर्शन है; अर्थात् वहाँ से आरम्भ होता है—या वहाँ तक हमें ले जाता है—जब मानव-जाति अनेक प्रकार के सामाजिक संगठनों में गठित हो चुकी थी और उत्पादन के उपकरणों को काम में लाने लगी थी—दे संगठन कितने ही आरम्भिक और उपकरण कितने ही आदिम क्यों न रहे हों । जीव-विकास के क्रम में जड़ से जीव-कोप, जीव-कोप से तरुवासी और भूचारी वानर, और वानर से वनौकस अथवा यूथचारी प्राइमैन्स की परम्परा इतनी लम्बी है कि उस की तुलना में औजार का व्यवहार करने वाले सामाजिक मानव का सम्पूर्ण इतिहास उतना ही है जितना मानव के सम्पूर्ण जीवन की तुलना में उस की एक साँस । वास्तव में जड़वाद का दर्शन एक ओर जीव-विज्ञान की उस परम्परा पर आधारित है जिस में प्रधान कड़ी डार्विन है, दूसरी ओर भौतिक-विज्ञान और रसायन के शोध पर जिस में कोई एक नाम ले लेना शायद अन्याय होगा । मार्क्स की भी देन बहुत बड़ी है । पर 'युग का सबसे बड़ा जीवन-दर्शन'—वह और चीज होती है । आधुनिक युग का कोई भी सन्तोष-जनक जीवन-दर्शन किसी एक व्यक्ति के अवदान पर आधारित नहीं हो सकता । वह कई क्षेत्रों की कई प्रतिभाओं के अवदान का और कई विज्ञानों के शोध की उपलब्धियों का समन्वय माँगता है । आज के अति-विशेषीकृत युग में यह समन्वय बहुत कठिन भी हो गया है और इधर प्रयास भी बहुत कम हुआ है—भारत में मानवेन्द्रनाथ राय के और यूरोप में दो-एक छोटे पर निष्ठावान् संगठनों के प्रयत्नों को छोड़ कर प्रायः हुआ ही नहीं—इसी लिए इस विषय में तरह-तरह की भ्रान्तियाँ फैली हुई हैं । जिन में एक मुख्य भ्रान्ति यह है कि मार्क्स ने हमें एक पूरा जीवन-दर्शन दिया है, और वह बहुत बड़ा जीवन-दर्शन है । मैं यह कहना चाहता हूँ कि वह जड़वाद का भी पूरा दर्शन नहीं है बल्कि

उम का एक अंग है ।

प्रश्न ११ : सर्वपूज्य सन्त, / सर्वप्रिय लेखक या सर्वसत्ताप्राप्त राजनीतिक नेता— आप इन तीनों में से कौन-सा होना पसन्द करते हैं ? निश्चय ही मैं तीनों में से कोई भी पद प्रदान नहीं कर सकता—केवल प्रश्न कर सकता हूँ !

उत्तर • पहला विकल्प हो ही नहीं सकता, क्योंकि सन्त तो कोई भी पद पसन्द करने में ऊपर उठ चुका होगा—नहीं तो सन्त कैसा ? और सन्त को सर्वपूज्य होने में तबलीफ ही अधिक होगी ऐसा मेरा अनुमान है । बाकी दो में से दूसरा—राजनीतिक नेता होना—तो मैं बिलकुल पसन्द न करूँगा, सर्वसत्ताप्राप्त होना तो और भी नहीं क्योंकि वह पतन का अचूक नुसखा है । रहा तीसरा, सी लेखक तो मैं हूँ ही; प्रिय होना किसे न अच्छा लगेगा, पर मैं थोड़े से लोगो की प्रियता में भी सन्तुष्ट हूँ । क्योंकि प्रीति का आधार निर्रे 'अच्छे लगने' से अधिक कुछ होना चाहिए, और वैसी शील-व्यमन-समानता सभी से हो सकेगी ऐसा भ्रम मैं नहीं पालता । सर्वप्रिय जान पड़ने में भ्रान्ति ही अधिक होगी—और जहाँ प्रीति का आधार न हो वहाँ की लोक-ग्राह्यता—पापुलेरिटी—जी का जजाल भर होगी, इस लिए उस के चक्कर में नहीं पड़ूँगा । प्रीति करने वाले थोड़े ही हो, पर प्रत्येक मेरे निकट मूल्यवान् हो—इतना बहुत काफी समझता हूँ । सी—या हजार—पाठक खोने का मुझे उतना दुःख न होगा जितना एक विवेकी की प्रीति खो देने का ।

प्रश्न १२ : चुप-चाप साधारण मनुष्य बन कर जीने में आप को क्या आपत्ति है ? असाधारण होने के प्रति यह प्रेम क्यों ?

उत्तर • चुप-चाप जीना, साधारण मनुष्य बन कर जीना शायद किसी युग में नहीं था, आज के मुखर युग में चुप-चाप रहने से अधिक असाधारण क्या होगा ? पर यह बताइये, कैसा भी 'बन कर' जीना क्या साधारण जीना है ? मैं जैसा जो हूँ वही हो कर जीना चाहता हूँ, कुछ भी बन कर नहीं; इसी को आप आपत्ति मान लें तो आप की इच्छा । मनुष्य जो है वही बनता है, उस से इतर कुछ बनना नक्कू बनना है । उसी सत्त्व का

उन्मेप होने दना ही सहज स्वाभाविक जीना है। कह लीजिए कि मुझ में साधारण हो कर जीने का कोई आग्रह नहीं है, केवल सहज होना चाहता हूँ। असाधारण होने की कोई लालमा मुझ में नहीं है। किशोरावस्था में मानता था कि क्रान्तिकारी असाधारण होते हैं; यह अब भी मानता हूँ कि एक भीनरी असन्तुलन ही वैसे क्रान्तिकारी बनाना है जैसे हम तब थे, पर अब अपने को वैसे क्रान्तिकारी के रूप में नहीं देखता इस लिए असाधारणत्व का वह कैगोर्य-सुलभ वहाना भी अब नहीं रहा है। सामाजिक वस्तु-स्थिति को स्वीकार कर लिया हो ऐसा सन्तुलन अब भी नहीं है; पर सन्तुलन समाज के साथ समझौते से बिलकुल अलग कुछ चीज है।

प्रश्न १३ : जीवन का चरम सुख आप के लिए क्या है ? जीवन की चरम उपलब्धि आप किसे मानते हैं ? क्या आप ईश्वर को मानते हैं ? नहीं, तो शान्ति आप को कहाँ मिलती है या आप उसे कहाँ खोजते हैं ?

उत्तर : ये प्रश्न बड़े-बड़े हैं। इतने बड़े कि उत्तर बहुत छोटा ही हो सकता है—अगर मौन ही एकमात्र सही उत्तर न हो। चरम सुख ? वह जीवन रहते कैसे जाना जाये, जब कि सुख और दुःख और दोनों के अनुभव की अपनी क्षमता का नित्य नया उन्मेप होता ही रहता है ? या कि वैदिक आर्यों की प्रार्थना को आधुनिक रूप दे कर कहूँ कि चरम सुख, चरम उपलब्धि यही है कि जीवन के अन्त तक उस के सम्पूर्ण और एकान्त अनुभव की क्षमता बनी रहे... इस का अर्थ गलत समझा जा सकता है, इस लिए और कहूँ कि चरम उपलब्धि है डर से मुक्ति। डर है तो 'जीवन का सम्पूर्ण और एकान्त अनुभव' हो नहीं सकता। कैसा भी डर—मृत्यु का डर, जीवन का डर, प्यार का डर, घृणा का डर, ईश्वर का डर... 'अभीता नो स्याम' अथवा 'एवा मे प्राण मा विभेः' इस से बड़ी कोई प्रार्थना वैदिक आर्यों ने नहीं की, इस से बड़ा कोई आदर्श नहीं पाया, ऐसी मेरी धारणा है।

शान्ति ? कही नहीं खोजता। जब जितनी पाता हूँ भीतर से पाता हूँ। वह शिक्षा अथवा अनुशासन-अथवा संयम का ही दूसरा नाम अथवा धन-पक्ष है, जब उस की पात्रता आती है तब पात्र में वह भरी मिलती है। 'प्रकृति शून्य नहीं सहती'—यह नियम जितना अशान्ति पर लागू होता है उतना ही शान्ति पर, और दोनों ही ऐंन द्रव हैं कि पात्र का ही रूप ले

लेते हैं—पात्र से अलग उन का कोई आत्यन्तिक रूप नहीं होता ।

ईश्वर ? उसे मानने न मानने की बात जिस स्तर की होती है, उसे सामने कैसे लाया जा सकता है ? कम से कम पृच्छा की दृष्टि के सामने ? जिन से उस की चर्चा हो सकती है, वे पूछते ही नहीं । वे जानते हैं ।

प्रश्न १४ : सामाजिक व्यक्तित्व और साहित्यिक व्यक्तित्व अलग-अलग होना चाहिए, या हो सकता है, ऐसा आप मानते हैं ? इन दोनों का संघर्ष आप के जीवन में कभी आया है ? यदि हाँ, तो उसका क्या हल आप ने निकाला है ?

उत्तर . यह प्रश्न निरा पारिभाषिक भी हो सकता है ; उस दशा में उत्तर होगा कि दो व्यक्तित्व अलग भी हो सकते हैं, एक भी । यदि प्रश्न वैसा नहीं है, तो कहूँगा कि व्यक्तित्व एक ही हो सकता है, और उम में अन्तर्विभक्ति का न होना ही उसकी स्वस्थता है, और उम के सामाजिक और साहित्यिक पक्ष की सफलता है । यो कर्म के क्षेत्र में दायित्व अलग-अलग हो सकते हैं, और यह भी हो सकता है कि एक में अपनी प्रतिभा की पूरी अभिव्यक्ति अथवा अपनी शक्ति के सम्पूर्ण दान के लिए दूसरे क्षेत्र से अपने को कुछ हटा लेना पड़े । अपनी शक्ति या सम्भावना जान कर उस का उपयुक्त क्षेत्र में सही उपयोग करना चाहना गलत नहीं है । पर ऐसा भी हो सकता है कि एक अंग का विकास दूसरे की पगुता का कारण या परिणाम हो, तब वह स्वस्थ नहीं है—आगे वह कुत्सा का पात्र है या करुणा का, यह देखना होगा ।

मेरे जीवन में भी ऐसी द्विधा न आयी हो, ऐसा कैसे सम्भव था ? पर क्या हल मैंने निकाला, यह समझाना कठिन है जब तक कि क्या समस्या थी इस का पूरा विवरण न दे सकूँ—और वह उतना आसान नहीं होता है जितना जान पड़ सकता है । इसी लिए तो उपन्यास लिखे जाते हैं : ऐसी द्विधा का निरूपण पूरे प्ररिप्रेक्ष्य में ही हो सकता है ।

संक्षेप में यह कहूँ कि मैं व्यक्तित्व का अपने प्रति भी उत्तरदायित्व मानता हूँ, समाज के प्रति भी । यह कोई नयी बात नहीं । पर मैं अपने प्रति उत्तरदायित्व को प्राथमिक मानता हूँ, और समाज के प्रति दायित्व को उसी से उत्पन्न । यहाँ से मतभेद का क्षेत्र आरम्भ हो है । जाता और आगे मैं लेखक का वहैसियत लेखक के एक अतिरिक्त निजी उत्तरदायित्व

भी मानता हूँ, और एक अतिरिक्त सामाजिक उत्तरदायित्व भी—वह भी गौण अथवा उपपन्न ही। इसी लिए कलाकार की एकान्त साधना को अत्यधिक महत्त्व देता हुआ भी मैं समझता रहा हूँ कि समय-समय पर उसे महत्त्वपूर्ण सामाजिक समस्याओं पर अपना अभिमत प्रकट करना चाहिए : उन्हें उचित समाधान की ओर प्रेरित करने के लिए अपने मन्तव्य का जितना प्रभाव हो सकता हो होने देना चाहिए। यह नागरिक कर्तव्य मात्र नहीं है, क्योंकि इस में केवल नागरिक के मत का उपयोग नहीं है, कलाकार की तद्वत् प्रतिष्ठा से उस मत को जो अतिरिक्त गरिमा मिल जाती है उस का उपयोग है। किन्तु अपने साहित्यिक व्यक्तित्व का ऐसा सामाजिक उपयोग करने या होने देने में उसे दल-वन्दी से वचना चाहिए, क्योंकि बिना इस के वह अपने निजी दायित्व से स्खलित हो जाता है।

मेरी समझ में द्विधा का, संघर्ष का, क्षेत्र यही होता है—यानी उस संघर्ष का, जो कलाकार के भीतर होता है और जिस का उसे अपनी अखंडता, निष्ठा, इंटेग्रिटी अथवा ईमानदारी की रक्षा के लिए सामना करना पड़ता है। नहीं तो बाहरी संघर्ष तो अनेक हो सकते हैं—भौतिक, आर्थिक, सामाजिक, राजनीतिक लाभालाभ के प्रश्न... मैं कहूँ कि इस स्तर का संघर्ष मेरा अपरिचित नहीं रहा है, यह भी कहूँ कि ऐसा इस लिए कि मैं अपने साहित्यिक व्यक्तित्व से हिन्दी के औसत लेखक की अपेक्षा अधिक माँगता रहा हूँ। अपने को अधिक उत्तरदायी समझता रहा हूँ। वह मेरी भूल हो सकती है, और उस पर आधारित हो कर जब जिस द्विधा का जो हल मैं ने निकाला उस में भी मुझ से भूल हुई हो सकती है। जो मैं मानता हूँ वह मैं ने बता दिया, उस पर कहाँ तक कायम रहा हूँ यह कहना केवल मेरा काम तो नहीं है, उस पर व्यक्तिनिरपेक्ष दृष्टि से भी विचार किया जा सकता है।

एक-दो उदाहरण दे दूँ—जो अन्यत्र भी दिये जा सकते थे—आप के सहयोग वाले प्रश्न के उत्तर में। सन् १९४२ में मैंने 'फ़ासिस्ट-विरोधी लेखक सम्मेलन' का संयोजन किया था—तीन सयोजकों में से मैं एक था, दूसरे दो थे कृष्ण चन्दर और शाहिद अहमद। यह सम्मेलन प्रगतिशील लेखक संघ की ओर से नहीं था। संयोजन समिति बनने से पूर्व यह प्रश्न उठाया भी गया था; मैंने कहा था कि यद्यपि मैं फ़ासिस्ट-विरोधी लेखकों की ओर से वैसी घोषणा को आवश्यक और उपयोगी मानता हूँ, तथापि किसी दल की ओर से घोषणा की जायेगी तो मैं उस में सम्मिलित न

हूँगा। सम्मेलन को दल-गत सगठन से मुक्त माना और रखा गया, प्रगति-शील सघ के जो सदस्य उस में आये थे उन्होंने सम्मेलन के अन्तर्गत अपनी एक अलग बैठक भी की, पर जो सदस्य नहीं थे उन्होंने उस में भाग नहीं लिया। मुख्य प्रस्ताव (घोषणा) का और कुछ अन्य प्रस्तावों का मसविदा मैंने तैयार किया था, अनन्तर विषय-निर्धारिणी में परामर्श द्वारा यह निश्चय कर लिया गया था कि किस प्रस्ताव को कौन प्रस्तुत करे और कौन उस का अनुमोदन करे।

दस वर्ष बाद वम्बई में सांस्कृतिक स्वातन्त्र्य के विषय को ले कर जो सम्मेलन हुआ था, उस के भी प्रथम सयोजकों में से एक मैं था। राजनीतिक स्थिति-वश वह सम्मेलन दिल्ली में न हो सका, जहाँ मेरा विश्वास है कि उस का रूप कुछ दूसरा, और मेरी समझ में अधिक सन्तोषप्रद, होता। मेरी निजी राय यह भी थी कि उसे दिल्ली से अन्यत्र न ले जाया जावे, भले ही उस पर रोक लगा दी जावे और सम्मेलन होने ही न पावे। किन्तु वम्बई का आमन्त्रण भी था और समिति का बहुमत वहाँ जाने के पक्ष में, अन्ततोगत्वा सम्मेलन वहाँ हुआ। उस ने जो रूप लिया वह साहित्यिक कम था, राजनीतिक अधिक; उस के बाद जो समिति बनी उस में यद्यपि मुझे भी एक मन्त्री निर्वाचित किया गया था तथापि वही से मेरा सम्बन्ध उस सस्था से छूट गया। यह नहीं कि उस के बाद सस्था ने अच्छा कुछ नहीं किया, पर गलत भी कुछ किया, और यह तो हुआ ही कि दल-गत राजनीति से कलाकार या सांस्कृतिक कर्मों को अलग रखने की बात वहाँ अप्रधान हो गयी—वर्तक कलाकार ही अप्रधान हो गया। अनन्तर उस की गति-विधि में कुछ सुधार अवश्य हुआ है, और कई लोगो ने अनुभव किया है कि साहित्यिक उद्देश्यों को प्राथमिकता न देने में भूल हुई; उस की अन्तर्राष्ट्रीय केन्द्र-सस्था में भी इस प्रश्न पर वाद-विवाद हुए हैं और होते रहते हैं। पर उस सम्मेलन के बाद से उस सगठन का अथवा उस की किसी समिति का सदस्य मैं नहीं हूँ। और चलते-चलते यह भी कह दूँ कि यह बात—अपने को साहित्यिक कहने वाली कुछ हिन्दी पत्रिकाओं ने जैसा प्रवाद फैलाया है—सरासर झूठ है कि मेरी अँगरेजी पत्रिका 'वाक्' को इस सस्था से, अथवा किसी भी अन्तर्राष्ट्रीय, विदेशी या देशी भी सस्था से, अथवा किसी भी सरकार से किसी प्रकार का अनुदान या सहायता मिली है या मिलने का आश्वासन मिला है। इतना ही नहीं, कोई अप्रत्यक्ष सहायता—यथा बड़ी सख्या में प्रतियाँ खरीद लिये जाना—भी उसे

नहीं मिली है ।

जो कुछ मैं करता रहा हूँ उस पर लज्जित नहीं हूँ, उसे गलत भी नहीं मानता । इधर कुछ मित्रों ने सुझाया है कि इस प्रकार व्यक्ति का अपव्यय होता है, और जितनी व्यक्ति मैंने इन या ऐसे दूसरे कामों में लगायी उस का इस से अच्छा उपयोग भी हो सकता था । मैं यह मान लेता हूँ । सोच भी रहा हूँ कि भविष्य में ऐसी भ्रष्टता में न पड़ूँ । पर इसे आप चाहे सामाजिक बोध कह लीजिए चाहे खुदाई फ़ौजदारी, कि जब मुझे स्पष्ट कुछ दीवना है जिसे दूसरे नहीं देख रहे हैं—या देखते हैं तो जोखिम के डर से कह नहीं रहे हैं—तो उसे कहे बिना नहीं रहा जाता । 'भई, मुझे क्या !' वाली बुद्धि, उस दायरे में जो स्पष्ट ही मेरा दायरा है, मुझे ग्राह्य नहीं होती । जानता हूँ कि दूसरे बहुत से लेखकों को हो जाती है, और उन में मेरे गृत्जन भी हैं और समवर्ती भी और नये लेखक भी, पर इस ज्ञान से मुझे और ग्लानि ही होनी है । फिर 'अमुक काम करणीय तो है, पर मुझे अप्रीतिकर या क्षतिकर है, इसलिए कोई दूसरा इसे कर दे और तब तक मैं कोई दूसरा लाभप्रद या यशप्रद काम कर लूँ'—यह बुद्धि भी मुझे ग्राह्य नहीं होती : यदि यह ठीक है तो फिर अवसरवादिता क्या है, स्वार्थ लोलुपता क्या है ?

प्रश्न १५ : साहित्यिक कृतिकार के नाते आप क्या अपने-आप से सन्तुष्ट हैं, अपनी रचना के सम्बन्ध में अन्तर्द्वन्द्व से मुक्त हो सके हैं ? नहीं, तो रचना के बारे में आप की गहनतम चिन्ता क्या है ?

उत्तर : सन्तुष्ट बिल्कुल नहीं हूँ, नहीं तो और लिखता क्यों ? अन्तर्द्वन्द्व में मुक्त भी नहीं हूँ । पर वह अधिकतर लिखने से पहले होता है । और अगर वाद में भी रहे तो जब तक वह रहता है, प्रकाशन नहीं करता । प्रकाशन के बाद फिर अगर शंका हो जावे तो फिर दोबारा नहीं छपने देता । जो लिखा है, उस में कुछ काफ़ी अच्छा भी लिखा है ऐसा मानता हूँ, पर जो भी जब भी छपने भेजा है, द्विधा रहते नहीं भेजा, अच्छा समझ कर ही भेजा है । वाद में स्वयं मत बदल जावे, या दोष दिखाने पर दीख जावे, वह दूसरी बात है । इस लिए कृतिकार के नाते अपने-आप पर लज्जित भी नहीं हूँ ।

रचना के क्षेत्र में गहनतम चिन्ता और क्या हो सकती है सिवा इस

के कि जो रचूँ वह रागदीप्त सत्य हो—वह सम्पूर्ण सच हो, और जो सच है उस का अधिक से अधिक उस की पकड़ में आ जाये और उस में राग-दीप्त हो उठे ? इस पर शका हो सकती है कि सत्य तो दर्शन का क्षेत्र है, कला का क्षेत्र सुन्दर का ही है, और मैं उस बात का खडन नहीं करूँगा । कला भी ज्ञान का एक प्रकार या क्रिया है, अर्थात् सत्य की उपलब्धि की एक साधना है, सुन्दर उस की रागदीप्ति का उपकरण या साधन है ।

बड़ी-बड़ी बातें मैं नहीं करना चाहता, सत्य की बात कह रहा हूँ तो इस लिए कि इस समय मैं जहाँ हूँ वहाँ, जो कुछ लिखता रहा हूँ उस सब के बारे में, और भविष्य में जो लिखूँ उस के बारे में एक मौलिक जिज्ञासा मेरे मन में है । कह लीजिए कि एक नये, नये प्रकार के, अन्तर्द्वन्द्व के सामने हूँ । जब अभी नहीं जानता कि उस का हल क्या पाऊँगा, तब उस का कुछ भी निरूपण कर के आप को भ्रम में डालना या अपना मार्ग और दुस्तर बनाना नहीं चाहता । जो भी उत्तर मिलेगा—अगर मिलेगा—तो वह उस में प्रतिबिम्बित होगा जो लिखूँगा—अगर लिखूँगा । सच मानिए, उस के बारे में मेरा कौतूहल आप से कम नहीं है ।

लेखक-अभियुक्त

लेखको को—मोटे तौर पर—दो वर्गों में बांटा जा सकता है । एक वर्ग उन का है जो प्रत्यक्ष या परोक्ष रूप में अपने को अपना 'हीरो' मान कर चलते, जीते और लिखते हैं; दूसरा उन का जो कुछ भी करे, अपनी नजर में अभियुक्त ही बने रहते हैं । मैं कहूँ कि मैं इन में से दूसरे वर्ग का हूँ, तो यह न आत्म-श्लाघा है, न मुझ से भिन्न वर्ग के लोगों पर व्यंग्य; यह केवल एक तथ्य की पहचान और स्वीकृति है । न मैं अपना स्वभाव बदल सकता हूँ, न वे दूसरे; वस्तु-स्थिति के साथ हमारे सम्बन्धों में और उन से प्रतिकृत होने वाले अनुभव-यन्त्रों यानी हमारे मानसिक गठन में जो भेद है उसी का यह परिणाम है । मेरे वर्ग के लोग प्रतिकृत होते हैं और फिर अपनी प्रतिक्रिया को भी अपनी-अपनी अनुभव-दक्षता की धार पर रखने का प्रयत्न करते हैं—यानी प्रतिक्रिया और यन्त्र दोनों एक-दूसरे की कसीटी बन जाते हैं ।

बात असल में यह है कि ये दोनों प्रवृत्तियाँ दो अलग-अलग प्रकृतियों को सूचित करती हैं । एक प्रकृति अन्तर्मुखी होती है इस लिए कभी अपने को 'मान कर' नहीं चल सकती । 'मैं जैसा हूँ, वैसा अपने को

स्वीकार्य नहीं हूँ और उसे बदलना चाहता हूँ तो पहले उस को सही-सही पहचान लेना चाहिए—चेतन अथवा अवचेतन रूप से यह धारणा इस प्रकृति के लोगो को निर्दिष्ट करती है। दूसरी तरफ कुछ कलाकार—कलाकार होने के बावजूद—बहिर्मुखीन प्रकृति के होते हैं; वे अपने को मान कर चलते हैं। अब्बल तो वे बहुत जल्दी कुछ बदलना भी नहीं चाहते; दूसरे बदलना भी चाहते हैं तो औरो को ही बदलना चाहते हैं और अपने अनुकूल बनाना चाहते हैं। उन में से बहुत-से युग-सम्पृक्त आदि-आदि होने का दावा भी करते हैं, लेकिन मूलतः उन की धारणा यही होती है कि युग और समाज उन से सम्पृक्त हो, यह नहीं कि वे अपने को युग के अनुकूल ढालें।

यह नहीं कि मैं ही अपने को हमेशा हर बात में युग के अनुकूल ढालने को तैयार हूँ या कि उसे सम्भव ही मानता हूँ। मेरी सीमाएँ तो हैं ही, माय ही युग की भी बहुत-सी प्रवृत्तियाँ हैं जो मेरे निकट अवांछनीय हैं। उन्हें मैं नहीं मानना चाहता और भरसक नहीं मानूँगा; उन के अनुकूल अपने को क्यों ढालूँ, क्यों ढालना चाहूँ? इस बात की सच्चाई को मान कर भी मैं उस से अभिमूत नहीं हो जाता कि जो संस्कृतियाँ अपने को युगानुकूल नहीं ढालती वे मर जाती हैं। मर जाना एक तो अनिवार्य है; दूसरे वह कुछ ऐसा आत्यन्तिक रूप से बुरा भी नहीं है; और तीसरे जीवन अत्यन्त वांछनीय और प्रीतिकर और मूल्यवान् हो कर भी सांस्कृतिक मानव-जीवन का चरम मूल्य नहीं है। ऐसी बहुत अधिक चीजें नहीं हैं, पर कुछ बातें अवश्य हैं जिन के लिए जीवन को छोड़ा जा सकता है—या कि जीवन के लिए जिन को नहीं छोड़ा जा सकता। अणु-बम के विरोध में बट्टेड रसेल के शान्तिवादी तर्कों की सब से बड़ी कमजोरी मुझे यही मालूम होती रही है कि जब वह कहते हैं कि 'जीवन रहेगा तो सांस्कृतिक मूल्यों की फिर से प्रतिष्ठा करने का मौका भी रहेगा', तब यह भूल जाते हैं कि ऐसा मान लेना ही तो मानवीय सम्यता की सब से बड़ी उपलब्धि को खो देना है। मानवीयता और क्या है सिवा इस पहचान के कि जीवन ही अन्तिम मूल्य नहीं है—कि जिजीविषा से बड़ा भी कोई मूल्य है और वही सच्चा मानव मूल्य है क्योंकि मानव का रचा हुआ मूल्य है?

यह तो अपनी बात हुई—कि अपने तर्क में अभियुक्त होने का आदी हूँ। कुछ साहित्य-जगत् ने भी मुझ पर ऐसी कृपा रखी है कि मुझे इस

का काफी अवसर दिया है कि मुझे अपने स्वभाव के अनुकूल वातावरण मिलता रहे। जो कुछ लिखता रहा हूँ उस को प्रशंसा या मान्यता मिली भी है तो हर नयी पुस्तक के बाद इस रूप में कि 'इस से पहली रचना तो फिर भी गनीमत थी, यह नयी रचना तो बिल्कुल अमूल्य है'। किसी हद तक मैं साहित्यिक और पत्रकार समाज का इस के लिए आभारी हूँ क्योंकि इस ने मेरे स्वास्थ्य को बनाये रखने में बड़ी सहायता दी है। मुझे सन्तोष है कि अभी तक आलोचक-समाज की प्रतिक्रिया का यह क्रम बना हुआ है। वरिष्ठ जिस दिन वह समाज मेरी किसी नयी रचना को उस से पहले की रचनाओं से सब तरह श्रेष्ठ बतायेगा उस दिन मैं समझूंगा कि चिन्तित होने का यथेष्ट कारण है—कि प्रयोगशीलता समाप्त हो गयी और इस लिए नया कुछ सीखना भी बन्द हो गया क्योंकि साहित्य-रचना सब से पहले नया कुछ सीखना ही है।

लेकिन, जैसा कि मैंने पहले भी बार-बार कहा है, लेखक की बात का कभी विश्वास नहीं करना चाहिए; खास कर उस के अपने लेखन के विषय में उस की बात का। इस लिए अगर मेरी बात को सी फी सदी सच मान लेंगे तो मुझे तकलीफ होगी। मैं जब अपने सामने अभियुक्त हूँ तो आप के सामने भी अभियुक्त ही हूँ, मेरा वयान अभियुक्त का वयान है और इस लिए उस को ज्यों का त्यों सच मानना जरूरी नहीं है। न वह वयान मुझ से हलफिया दिलवाया जा सकता है। उस में सच्चाई से कुछ इधर-उधर आप को मिले तो उन्ने आप लेखक का 'पोज' मान लें, वहाँ तक तो ठीक—और लेखक के दूसरे अनेक पोज क्षम्य है तो अभियुक्त का पोज भी क्यों नहीं हो सकता ?—लेकिन उसे आप झूठ नहीं मान सकते।

दिल्ली पड़्यन्त्र केस और उस के बाद गस्त्र कानून और विस्फोटक कानून के अधीन मुकदमों के बाद मुझे सेशन अदालत से सजा हुई थी पर फिर हाई कोर्ट ने मुझे बरी कर दिया। इस के बाद एक मित्र के यहाँ भोजन पर उस अँगरेज सैगन जज से भेट हुई थी जिस ने मुझे दंड दिया था और उसे मेरा परिचय देते हुए बताया गया था कि मैं लेखक हूँ, तो उस ने पूछा था, "उपन्यास के ?"

उत्तर में जब मैंने कहा, हाँ, तब उस ने मुस्करा कर व्यंग्य किया था, "मैं पहले ही समझ गया था, तुम्हारा सफाई का वयान उपन्यास का अच्छा नमूना था !"

यह स्थिति सर्वथा ठीक है । मेरा सफ़ाई का वयान निरी औपन्यासिक रचना थी; लेकिन इस्तगासा तो बिल्कुल ही झूठा था—और इसी लिए उच्चतर अदालत ने मुझे बरी कर दिया । अब भी ऐसा ही है कि मेरे वयान औपन्यासिक हैं, लेकिन दंडनीय मैं नहीं हूँ क्योंकि वाद केवल प्रवाद है । अर्थात् मेरी अभियुक्तता वरकरार है लेकिन अपराधी मैं नहीं पाया जाऊँगा ।

और यह बात मेरी पहली ही रचना से शुरू हो गयी थी । पहली रचना यानी—पहली बड़ी रचना, क्योंकि उस से पहले डक्का-दुक्का कविताएँ तो मैंने लिखी थी । यह 'बड़ी रचना' थी एक नाटक जो कि मेरा पहला और अभी तक सब से अन्तिम नाटक था । मैं दूसरे वर्ग का लेखक होता तो इतने आधार पर यह भी कह सकता कि यह मेरा सब से महान् नाटक था क्योंकि अद्वितीय तो रहा ही । लेकिन वर्गबन्ध के कारण उसे अपनी असफलता के रूप में पेश कर रहा हूँ । तब मैं दस-ग्यारह वर्ष का था; उसी वर्ष मैंने मंच पर पहला अभिनय देखा था—सत्य हरिश्चन्द्र का—और उस के फौरन बाद भारत-दुर्दशा और फिर सूम के घर धूम तथा द्विजेन्द्रलाल राय के ऐतिहासिक नाटक पढ़े भी थे । इसी के साथ-साथ गान्धी के नाम से और स्वदेशी आन्दोलन से भी परिचित हुआ था । इन सब का संयुक्त प्रभाव यह हुआ था कि मैंने स्वाधीनता-सम्बन्धी एक नाटक लिखा था जिस का आरम्भ (सत्य हरिश्चन्द्र की तरह) इन्द्र सभा में होता था और अन्त एक ऐसे अपूर्व लोक में जिसे आप चाहे तो रामराज्य कह लें—राम के अभिषेक के बाद की अयोध्या का सुना हुआ वर्णन नि सन्देह मेरे मन में बसा रहा होगा ।

नाटक का अभिनय तो हो ही न सकता; पर जिस-जिस को पढ़ कर सुनाया उस-उस से बिल्कुल दिल-तोड़ अवमानना ही मिली । ग्लानि से भर कर मैं नाटक की हस्तलिपि हाथ में लिये हुए घर के पिछले वरामदे में खड़ा था, जहाँ उस समय और कोई नहीं था सिवा हमारी गाय के जिस की उपस्थिति मुझे उस समय नहीं खटक रही थी क्योंकि वह नाटक की श्रोता तो नहीं थी । एकाएक गाय ने मुँह आगे बढ़ा कर मेरे हाथ से कागज़ खींच लिये और बड़ी-बड़ी आँखों से मेरी ओर देखते हुए उन्हे खा गयी । उस समय मुझे लगा कि उस गाय की आँखों में भी अभियोग है । अब यह तो गाय ही बता सकती है कि वह अभियोग कागज़ के वेस्वाद होने का था या कि नाटक के वेमज़ा होने का । और गाय

की भाषा में तो समझता भी नहीं। एक दूसरे बुजुर्गवार कहानी-लेखक अपनी कहानियों में गाय से बातचीत कर लेते हैं; पर उन से तब तक परिचय नहीं हुआ था। मैं तो मैं, मेरी गाय भी उन से परिचित नहीं हुई थी।

जब हवा निरन्तर अभियोगों के उछाले जाने की सरसराहट से भरी रहनी है, तो मैं अपनी ओर से वे अभियोग क्या गिनाऊँ जो मैं अपने ऊपर लगाता रहता हूँ? अगर इतना कहूँ कि मेरे अपने अभियोग वे अभियोग नहीं होते जो दूसरे मुझ पर लगाते हैं, तो इस का अर्थ यही होगा कि मैं अपने पर ऐसे भी अभियोग लगाता हूँ जिन का पाठको और आलोचको को पता नहीं है। निःसन्देह ऐसा ही है, और क्यों कि ऐसा है इस लिए मैं अपनी अदालत में अपने मुकदमे की सुनवाई और पैरवी अपने तक ही रखना चाहता हूँ। यह मुकद्दमा बिल्कुल इन कैमेरा है—इस में किसी बाहर के व्यक्ति को आने की अनुमति नहीं है। जज, वादी, प्रतिवादी, वकील, अभियुक्त और दोनों पक्ष के गवाह—वस ये ही व्यक्ति अदालत में आ सकते हैं। और ये सब व्यक्ति स्वयं मैं हूँ क्यों कि मेरी ही तो अदालत है। यह ठीक है कि गवाहों में कुछ मेरे उपन्यास-कहानियों के चरित्र भी होंगे; लेकिन वे भी तो जिस रूप में मेरे सामने आ सकते हैं उस रूप में सर्वसाधारण के सामने नहीं आ सकते—अर्थात् उन के वयान भी प्रकाश में नहीं लाये जा सकते। मेरे जीवन की तरह उन के जीवन भी जितने प्रकाश में आ सकते हैं उतने रचना में ही आ गये हैं। उतने ही पाठक के लिए प्रासंगिक भी हैं। शेखर या चन्द्रमाधव, रेखा या योके, मदनसिंह या मोहसिन पाठक के सामने जो हैं, क्या यह कहा जा सकता है कि मेरे सामने भी ठीक वही है? उन से मेरी बात प्रायः होती रहती है और मैं उन सब का अभियुक्त हूँ क्यों कि वे जैसे बने हैं उन को वैसा बनाने का उत्तरदायी मैं हूँ। लेकिन वे जैसे मेरे पाठक को दीखते हैं, जैसे मुझे दीखते हैं और जैसे वे स्वयं अपनी नजरों में हैं, क्या तीनों अलग-अलग नहीं हैं? उन की आपस में बातचीत और कहा-सुनी भी अवश्य हो सकती है। लेकिन ऐसा हो सकता है, यही इस बात का सबूत है कि मेरे ये पात्र कुछ दूसरे हैं और आप के यही पात्र बिल्कुल दूसरे। फिर इन के साथ मेरा मुकद्दमा मैं आप तक कैसे पहुँचा सकता हूँ?

आप ने कभी वह जेबी शतरंज देखी है जिस के मोहरे चिपके रहते

हैं और जिसे जब चाहे समेट कर जेब में रख लिया जा सकता है और जब चाहे फेंका लिया जा सकता है ? अकेले में समस्या-शतरंज खेलने वाले लोग ऐसी ही जेबी शतरंज अपने पाम रखते हैं । लेखक और उस के चरित्रों का खेल भी ऐसी ही शतरंज है—वह स्वभावतः समस्या-शतरंज है और अनिवार्यतया एकान्त की शतरंज है । दूसरे सब उस के लिए बाहरी हैं—उन की उपस्थिति केवल एकाग्रता को विकेंद्रित करती है और इस तरह समस्या को घुंघला कर देती है ।

और मैं अपना अभियुक्त हूँ । मुझे एकाग्र हो कर मुकद्दमा सुनना है इन लिए क्षमा चाहना हूँ । आप सब तब तक मेरी रचनाओं के साथ अपना मनोरंजन कीजिए—मेरे रचे हुए सब चरित्र आप की सेवा में उपस्थित हैं ।

सन्दर्भ : मन

मन से पढ़े

राजा त्रिशकु और विश्वामित्र की कहानी बचपन में ही सुनी थी । बचपन में सगति-असगति और तारतम्य का जो कठोर निर्मम शास्त्र होता है, वह तनिक-सा भी व्यतिक्रम नहीं सहता, और उस पर कसी जाने पर दुःस्पृह मुनि की सृष्टि कुछ ऐसी अटपटी, बेमेल और अपरूप जान पड़ी थी कि उस का वेदंगापन ही कहानी के मुख्य प्रभाव के रूप में अवशिष्ट रह गया था । किन्तु ज्यो-ज्यो भाषा के साथ परिचय बढ़ता गया है, शब्द और संस्कृति के परस्पर योग की गम्भीरता क्रमशः अधिक प्रकट होती गयी है, त्यो-त्यो पुरानी कहानियों में भी गम्भीरतर नया अर्थ मिलता या दीखता गया है और एक दिन हठात् मुझे ऐसा लगा है कि त्रिशकु की कहानी भी वास्तव में वह नहीं कहती जो वह कहती है । उस का न तो मुनि की स्पृहा से विशेष सम्बन्ध है, न राजा के शरीर-मोह से, न ही वह अपरूप और वेदगे जीव-जन्तु या वनस्पतियों के अस्तित्व की सफाई देने की युक्ति है... परम प्रमाण-विद् विश्वकर्मा ने ऊँट और ताड़ नहीं बनाये होंगे, इस लिए इन के होने का बोझ एक मुनि के अहंकार पर लाद दिया जाये, यह प्रकारान्तर से मानवीय अहं का ही विस्तार है : विश्वकर्मा भी उन्हीं मूर्ति-प्रमाणों को मानते हैं जिन्हें हम ने आविष्कार किया है, इस बात का दावा है । वास्तव में कहानी जो कहती है, वह समूची बात ही एक दूसरे स्तर की है ।

पेड़-पौधे और जीव-जन्तु देखने का अवकाश बचपन से मिलता रहा है, जंगलो, वीरानों और खँडहरो में रह कर मानवेतर सृष्टि को कुछ

अधिक निकट से देखने का सुयोग पा गया हूँ—उमे स्वीकार कर लिया इस लिए सुयोग कहता हूँ, नहीं तो दूसरे बहुत से लोग उसे केवल लाचारी कहते यह जानता हूँ। जो हो, एक प्रकार का वदूल देखा था जिस का काँटा तीन काँटों या शूलों का समूह होता है। बहुत वचपन मे तो इस काँटे का एक ही उपयोग यह जानता था कि उस से 'घड़ी' बनायी जाये— एक पत्ती मे एक शूल भेद कर उसे नीचे से घुमाया जाये तो बाकी दोनो शूल घड़ी की सुइयो की तरह पत्ती के ऊपर घूमते थे। तीनो शूलो के परस्पर सम-कोण बनाने के कारण घड़ी की 'सुइयाँ' बराबर तीन या नौ वजाये रहती थी [या कह लीजिए पौने छह, सवा छह, या पौने बारह, सवा बारह], इस से बाल-सुलभ कल्पना-शीलता को कोई बाधा न होती थी।

किन्तु अनन्तर, जब यह घड़ी की सुइयों वाली बात अपनी नवीनता खो कर वचकानी हो गयी, तब तीनों शूलों की सम-कोण स्थिति अपने-आप मे कौतूहल का विषय बन गयी। घन के तीन आयाम—लम्बाई, चौड़ाई, ऊँचाई—उस से सूचित होते हैं, गणित की शिक्षा का यह आरोप प्राकृतिक रचना से बुद्धि या पर्यवेक्षण का एक नया सम्बन्ध जोड़ता था।

किन्तु जिस दिन कोश मे पाया कि शंकु का अर्थ काँटा होता है, उस दिन पहली बात यह हुई कि त्रिशंकु का चित्र मन मे बदल गया। वचपन की कहानी का अघर मे टँगा हुआ राजवेशी मानव, नाड़, ऊँट, छिपकली, लकड़वग्घा आदि से घिरा हुआ तन कर खड़ा मुनि—ये सब आँखो के आगे से हट गये और उन का स्थान तीन शूलो वाले एक बड़े काँटे ने ले लिया। तीन आयामों की ओर इंगित करने वाला वह वदूल का काँटा ही वास्तविक त्रिशंकु है जिस पर एक रूपाश्रयी कहानी का आरोप कर दिया गया है; कहानी मे जो कुछ अर्थ है—और पौराणिक कहानियो मे क्या रूप-वेष्टित अर्थ ही प्रधान नहीं होता ?—वह राज-रूप से नहीं, कंटक-रूप से ही उपलब्ध होगा, ऐसी एक सम्भावना मन मे कहीं बस गयी। सीख मिलेगी तो 'शलाका पुरुष' से नहीं, स्वयं शलाका से ही। [शलाका, सलाख, शंकु, सीक, सीख, सीख !]

इस तरह के सहसा उदित होने वाले 'सत्य' वास्तव मे सहसा मूर्त नहीं होते; मूर्ति का उद्घाटन ही सहसा होता है और हम उद्घाटन के क्षण को निर्माण का क्षण मान लेते हैं यद्यपि वह न जाने कितने लम्बे संचय-अपचय, क्षरण-निरूपण का परिणाम होता है। इस लिए त्रिशंकु की नयी

रूप-कल्पना के 'जव' को काल-बिन्दु न माना जाये, धारा में किसी समय पहचान लिया जाने वाला एक स्रोत या आवर्त ही माना जाये... तत्त्व की बात यह कि त्रिशकु का रूपक एक नये चोले में सामने आ गया—या कि उस रूपक के भीतर एक दूसरे स्तर की सचाई का सकेत मुझे मिला। अर्थ और कथा, रूप्य और रूपक, वास्तव में दोनों ही आमने-सामने रखे हुए दो मुकुर हैं, जो एक-दूसरे के अनन्त प्रतिबिम्ब देते चले जाते हैं, क्षीण से क्षीणतर पर सभी पुष्टिप्रद... इसी लिए तो एक ही अर्थ जव दो अलग-अलग रूपको में बाँधा जाता है—अर्थात् दो मुकुरों में से एक जव बदल दिया जाता है—तब ये असंख्य परस्पर प्रतिबिम्ब भी बदल जाते हैं—वही सत्य असंख्य नयी अनुगूँजे दे जाता है...

'देश' अथवा दिक् में किसी भी वस्तु की 'स्थिति' निरूपित करने के लिए तीन आयामों में उस की अवस्थिति बतानी पड़ती है, नहीं तो उसे स्थूल या मूर्त रूप ही नहीं मिलता। कौन चीज़ चीज़ है, और कहाँ है, यह बताने के लिए तीन आयामों की माप अपेक्षित है। त्रिशकु को त्रि-शंकु के नये रूप में पहचानें तो आकाश में उस का निरूपण वास्तव में भौतिक अस्तित्व का निरूपण है। बिना उस के भौतिकता ही नहीं होती। 'सशरीर आरोहण' भी सहसा कैसी नयी अर्थवत्ता पा लेता है इस प्रकार। जो त्रि-शंकु नहीं है वह स-शरीर हो ही नहीं सकता—क्योंकि तीन आयामों में अस्तित्व ही तो शरीर है !

और 'अघर' में स्थिति ? नैरन्तर्य का यह सकेत चौथे आयाम का सकेत है—काल के आयाम का। वास्तविकता केवल देश में स्थिति नहीं, काल में स्थिति भी है—मूर्त होने के लिए केवल होना पर्याप्त नहीं है बल्कि होते रहना भी अपेक्षित है।

तो त्रिशकु की कहानी का यह नया अर्थ मुझे मिला। वह अर्थ उस में है या नहीं, कथाकार ने उसमें रखा था या नहीं, इस का उत्तर कौन क्या दे सकता है ? काव्य की शक्ति इस उत्तर के सहमा न दिये जा सकने में ही है। यही है जो कलाकृति को कलाकार से बड़ा बनाती है—इसी में उस की अन्तःसत्त्वता है जिस के लिए यह आवश्यक नहीं है कि कलाकार ने उसे देखा-पहचाना हो, पूरी तरह उस से अवगत हो या उसे आयत्त कर चुका हो। मुकुरों के परस्पर प्रतिबिम्ब—क्या उन की अन्तःहीन परम्परा को मुकुरों ने वहाँ सजाया है ?

सह सत्य बड़ा है या नहीं, नया है या नहीं, इस से भी मुझे क्या

मतलब है जब इसी से मुझे प्रयोजन नहीं रहा कि वह सत्य भी है या नहीं ? वास्तव में वह प्रश्न दूसरे क्षेत्र का हो जाता है । किसी रूपक या विम्ब या 'इमेज' के पीछे सत्य का आत्यन्तिक मूल्य एक बात है, उस की सम्बन्ध-कारकता, उस की तदर्थ-प्रेषकता दूसरी बात । घर है कि नहीं, यह प्रश्न कला का नहीं, तत्त्व-दर्शन का है; द्वार है कि नहीं, यही प्रश्न कला की कसौटी है । यह जोड़ना आवश्यक नहीं है कि द्वार का होना किसी तरह भी घर के होने का विरोधी नहीं है, यह नहीं माँगता कि घर न हो । किन्तु द्वार के आगे घर ही हो, यह गर्त भी वह नहीं करता । उस के आगे खुला प्रवेग भी हो सकता है । एक अवस्थिति से दूसरी तक का परिप्रेक्ष्य उसके द्वारा खुले, असल माँग यही है ।

[२]

देश-काल की परम्परा । और एक द्वार ।

मेरा मन ही तो एक द्वार है जो एक अचरज-भरी दुनिया की ओर खुलता है । [वह दुनिया घर है कि खुला प्रदेश ।] एक तनाव और दर्द और मनस्ताप-भरी अचरज-दुनिया की ओर—जिस में कैसे-कैसे अद्भुत प्राणी रहते हैं । भोक्ता मैं, और भोग्य ममेतर—मेरा परिदृश्य, मेरी परिस्थिति, मेरा परिजगत्, यथार्थ—ये दोनो मुकुर भी आमने-सामने हैं और एक-दूसरे को प्रतिविम्बित करते हैं असंख्य रहस्यमय आवृत्तियों में, छाया-रूपों में...और ये छाया-रूप ही मेरे मनोजगत् के वासी असंख्य अद्भुत प्राणी हैं—जो सभी में भी हैं, ममेतर भी हैं, और दोनो की परस्पर प्रतिच्छाद्यित असंख्य रहस्यमय सम्भावनाएँ भी...उसी जगत् में से कोई सम्भावनाएँ ऊपर आती हैं और कोई विलीन होती हैं, कोई खुल कर जैसे घुटन और तनाव को बिखेर देती हैं, मुक्त करती हैं; कोई मुँद कर, हँव कर तनाव में और बल दे देती हैं; कोई प्रतीको के मुखांटे ओढ़ कर बाहर विचरण करने चली जाती है, तो कोई एकान्त साक्षात् की साधना में सब आवरण-वेष्टन भरा कर कृच्छ्र तपस्या के लिए गुफा-वास अपना लेती है...

कुछ को मैं पहचानता हूँ । कुछ से दुआ-सलाम है; कुछ से पान-खड़ी के विनिमय का सम्बन्ध, कुछ ऐसे अति-परिचित हैं कि अवज्ञा को ही सहजता पाते हैं...

एक है जो सागर की ओर चले हैं—उन को धुन है कि सागर के

किनारे बैठ कर लहरो का पछाड़ खा कर गिरना देखा करेंगे—हो सकता है कि कभी-कबाह मौज में आ कर दो मुट्ठी वालू उठा कर सागर में फेंक दिया करे ! यह नहीं कि उस से सागर भर जायेगा, या कि बाढ़ आ जायेगी या पानी छलक जायेगा—यही कि... कि कुछ नहीं, यही कि सागर में इतनी अनवरत हलचल होती ही रहेगी और वालू तनिक-सा हिल कर भी नहीं देगी ? पर सागर तक पहुँचने की युग-युगान्त की धुन के बावजूद सागर तक वह कभी पहुँचे नहीं है, चलते ही जा रहे हैं। 'यहाँ तक कि अब उन से अधिक उत्कठा मुझे है : कब वह सागर के किनारे पहुँचे, कब उस में दो मुट्ठी वालू डाले, और कब...'

एक दूसरे हैं जिनके कन्धे पर वैल की लादी वाला धोवी का भोला है। उसे वह कन्धे पर लादे जिम गति से चलते हैं, वह रीढ़ झुके धोवी की नहीं, किसी मनचले फिकैत की गति है। उन्होंने देख रखा है कि कैसे बाँस के आगे बँधी हुई जाली की थैली से तितली पकड़ी जाती है; और उन का निश्चय है कि जब भी जहाँ भी तितली उन्हे दीखेगी, कन्धे का भोला उस पर डाल कर उसे पकड़ लेगे...

एक यह देवी है कि बैठी हैं उन्हे कुछ काम नहीं है, पर चेहरे पर उन्होंने गहरे वात्सल्य-भाव का ओष दे रखा है जिस में चिन्ता भी मिली हुई है। मुझ से यह जाने रहने की अपेक्षा की गयी है कि उन का मेरे प्रति मातृभाव है, जिस का होना ही काफी है, कर्म में प्रतिफलित होना गौण बात है; और वह बैठे-बैठे ही मेरे हित की रक्षा और साधना करती है। मैं उन के आगे विनयावन्त हूँ।

छोर पर—जो वगीचे का छोर है, यह एक बड़ा अभिमानी परिवार बैठा है। जिस दृष्ट अवज्ञा से ये सबको देखते हैं, उस से तो अनुमान होता है कि अभिजात होंगे। पिता हर किसी से द्वन्द्व युद्ध के लिए तैयार है और आते-जाते को ललकार देते हैं—'युद्ध' देहि।' या बिना शब्दों के ही अस्त्र आगे बढ़ा कर अवमानना से घूरते हैं—कि आ, हिम्मत है तो लड़ ले ! कन्या आने-जाने वालों की ओर देखती तो है, पर मानो उस की नजर किसी पर टिकती ही नहीं—या यो कह लीजिए कि कोई उस के आगे नहीं ठहरता, वह उछटती हुई-सी सब को अनदेखा करती चली जाती है दूर-दूर, दूर—कितनी अभिजात है वह कि दूर से कुछ कम ही हो नहीं पाती ! और माँ—वह युयुत्सु पिता और मानिनी कन्या की ओर बारी-बारी से देखती हुई असहाय खड़ी है—क्यों इतनी असहाय है वह ?

क्या वही मात्र इस परिवार में अभिजात है और क्या उसी की हीनता दोनों के दृष्ट भाव में प्रतिबिम्बित है ? या कि वही वास्तव में अभिजात है—और आभिजात्य के कारण सब सहने वाली, असहाय और अरक्षित ..

यह एक जो छावड़ी लिये धूमता है, यह सपने बेचने वाला है। गायद कभी जब मैं नहीं देखता तब यह 'हर माल दो आना' वाला विक्री का ढंग अपनाता है : दो आने की तो नहीं कहना, दो पैसा भी हो सकता है. बहरहाल ढंग वही 'हर माल एक मोल' वाला है। और जब मैं देख लूं, तो झट से अनेक अलग-अलग ढेरियाँ बना कर एक तरफ रखी हुई दाम की परत्रियाँ उन पर लगा देता है—कुछ आनों से लेकर सैकड़ों-हजारों रुपये तक। मैंने कभी कुछ खरीदने की कोशिश नहीं की—न मस्ते, न महँगे, न हर माल एक दाम वाले—और वास्तव में क्या सभी डम तीसरी कोटि के नहीं हैं ? पर कभी जब उसे माल को एक ढेरी से दूसरी ढेरी में रखते हुए पकड़ पाया हूँ तब उस ने बराबर यह यत्न किया है कि मुझे अपने एक स्वप्न-मंच पर बिठा भर दे—उसे यह विश्वास है कि उस पर बैठते ही स्वप्न मुझे ले कर उड़ जायेगा, जब कि मैं सोचता हूँ, कभी मुझे मौका मिलेगा तो मैं ही सपने को ले उड़ूँगा...

और वह बगीचे के छोर पर कौन है ? वह गायद एक माली है, क्योंकि उसके हाथ में बाड़ काटने का बड़ा कैचा है। पर उस से वह बाड़ नहीं काट रहा है—बड़े मनोयोग से दाढ़ी को कतर-सँवार रहा है—यद्यपि उतने बड़े कैचे की पकड़ में बाल नहीं आते, फिसल कर ज्यों के त्यों रह जाते हैं।

यह एक साहब हरियाली पर बैठे-बैठे सेव खा रहे हैं, ऐसे गपागप जैसे चने चबा रहे हो। एक मुँह में डाल कर हाथ बढ़ाते हैं और सामने के ताल में से मानो मिधाड़े की बेल से दूसरा तोड़ लेते हैं। और सेव वास्तव में चीड़ की 'कुकड़ियाँ' हैं—इसी लिए वह साहब सेवो को चिलगोज़े की गिरी की तरह गप-गप खा रहे हैं...

एक वह जो बेत के उस झूलने पुल पर बैठा है, वह कौन है ? वह है तो मैं ही—उस का नाम पुलिया वाला मैं हूँ। यो तो और सब भी जितने मुझे दीखते हैं, दीखे हैं, दीखेंगे, सब मैं ही हूँ, क्योंकि सब मेरे ही तो मनोजगत् के वासी हैं, पर दूसरों को मैं कभी दूसरे मान कर—या उन के मैं होने को भूल कर—भी देख लेता हूँ; यह पुलिया वाला सदा मैं

ही रहता है। और पुल के पार जो वे दो बैठे हैं • एक जो बहुत बेचैन है और अलखधारी साधू की तरह अनवरत हिलता-डुलता ही रहता है,— वह भी मैं है—पर उस का नाम ममेतर-मैं है, और दूसरा जो गुम-सुम बैठा पुल के नीचे पानी की ओर ताक रहा है और पानी को भी नहीं देखता, कुछ भी नहीं देखता, वह भी मैं है—उस का नाम न-कोई मैं है।

इन तीनों को ले कर बड़ी मुश्किल है। ये तीनों सीमान्त पर हैं—बल्कि कहा जा सकता है कि सीमान्त से परे हैं क्योंकि एक तो पुलिया पर बैठा है और बाकी दोनों उस पार हैं, और इस लिए समझ में नहीं आता कि इन्हे सँभाला कैसे जाये। द्वार बन्द करूँ तो, और न करूँ तो, ये अशासित ही रह जाते हैं। मेरे वशवद वे कदापि नहीं हैं; कभी-कभी मुझे यह भी सन्देह हुआ है कि जब मैं द्वार बन्द कर देता हूँ या उस से हट जाता हूँ तो इन तीनों में खूब घुटती है, और तीनों मेरी ही छीछा-लेदर करते हैं। पुलिया वाला मैं तो धुन्ने सरपच-सा आसन जमाये बैठा रहता है, और इतर मैं तथा न कोई मैं कनखियों से इशारे करते हुए मुझ पर टीका-टिप्पणी करते रहते हैं।

लेकिन इस मुश्किल का हल क्या है ? आखिर तो सब दो मुकुरों में दीखने वाली एक-दूसरे की प्रतिच्छायाएँ हैं। इस लिए एक हल तो सीधा है। मुकुरों के मुँह अलग-अलग फेर दूँ तो सब छायाओं से एक साथ छुटकारा मिल जायेगा। पर जो मुझ को मुझ न ही काट देगा, वह क्या छुटकारा है ? क्योंकि मम और ममेतर का साक्षात्कार ही मैं हूँ, अगर ये सारे छाया-रूप उस सन्धि-स्थल की मायामयी उपज हैं, तो मैं भी तो दोनों के परस्पर सघात का जीवन्मूर्त पुज हूँ...

[३]

और यह पुज, इस के भीतर का सन्तुलित और सधा हुआ तनाव ही मेरा अस्तित्व है। अस्तित्व वह वस्तु से परे है, मन से भी परे है, पर वस्तु में उस की स्थिति की अवधारणा उस के शरीर से ही होती है, जिसे वे ही तीन शकु नापते और निरूपित करते हैं और जिस का होने के अलावा होते रहना उसे चौथा आयाम देता है। त्रिशकु ही नहीं, विश्वामित्र भी अपनी पूरी सृष्टि के साथ उसी शून्य आकाश में अवस्थित हैं जो कि देश-काल-परम्परित इकाई हैं।

मैं क्यों लिखता हूँ ?^१

मैं क्यों लिखता हूँ ? यह प्रश्न बड़ा सरल जान पड़ता है, पर बड़ा कठिन भी है। क्योंकि इस का सच्चा उत्तर लेखक के आन्तरिक जीवन के कई स्तरों से सम्बन्ध रखता है, और उन सब को संक्षेप में कुछ वाक्यों में बाँध देना आसान तो नहीं ही है, न जाने सम्भव भी है या नहीं। इतना ही किया जा सकता है कि उन में से कुछ का स्पर्श किया जाये—विशेष रूप से ऐसों का जिन्हें जानना दूसरों के लिए उपयोगी हो सकता है।

एक उत्तर तो यह है ही कि मैं इसी लिए लिखता हूँ कि स्वयं जानना चाहता हूँ कि क्यों लिखता हूँ—लिखे बिना इस प्रश्न का उत्तर नहीं मिल सकता है। वास्तव में सच्चा उत्तर यही है। लिख कर ही लेखक उस आभ्यन्तर विवशता को पहचानता है जिस के कारण उस ने लिखा—और लिख कर ही वह उस से मुक्त हो जाता है। मैं भी उस आन्तरिक विवशता से मुक्ति पाने के लिए, तटस्थ हो कर उसे देखने और पहचान लेने के लिए लिखता हूँ। मेरा विश्वास है कि सभी कृतिकार—क्योंकि सभी लेखक कृतिकार नहीं होते, न उन का सब लेखन कृति होता है—सभी कृतिकार इसी लिए लिखते हैं। यह ठीक है कि कुछ ख्याति मिल जाने के बाद कुछ बाहर की विवशता के कारण भी लिखा जाता है—सम्पादकों के आग्रह से, प्रकाशक के तकाजों से, आर्थिक आवश्यकता से। पर एक तो कृतिकार हमेशा अपने सम्मुख ईमानदारी से यह भेद बनाये रखता है कि कौन-सी कृति भीतरी प्रेरणा का फल है, कौन-सा लेखन बाहरी दबाव का; दूसरे यह भी होता है कि बाहर का दबाव वास्तव में दबाव नहीं रहता, वह मानो भीतरी उन्मेष का निमित्त बन जाता है। यहाँ पर कृतिकार के स्वभाव और

१. यह बातें नेपाल रेडियो के लिए लिखी गयी थी और काठमाण्डू से प्रसारित भी हुई थी।

आत्मानुशासन-का महत्त्व बहुत होता है। कुछ ऐसे आलसी जीव होते हैं कि बिना इस बाहरी दबाव के लिख ही नहीं पाते—इसी के सहारे उन के भीतर की विवशता स्पष्ट होती है... यह कुछ वैसा ही है जैसे प्रातःकाल नींद खुल जाने पर कोई बिछौने पर तब तक पड़ा रहे जब तक कि घड़ी का अलार्म न बज जाये। इस प्रकार वास्तव में कृतिकार बाहर के दबाव के प्रति समर्पित नहीं हो जाता है, उसे केवल एक सहायक यन्त्र की तरह काम में लाता है जिस से भौतिक यथार्थ के साथ उस का सम्बन्ध बना रहे। मुझे इस सहारे की जरूरत नहीं पड़ती, लेकिन कभी उस से बाधा भी नहीं होती। उठने वाली तुलना को बनाये रखूँ तो कहूँ कि सवेरे उठ जाता हूँ अपने-आप ही, पर अलार्म भी बज जाये तो कोई हानि नहीं मानता।

यह भीतरी विवशता क्या होती है? इसे बखानना बड़ा कठिन है। क्या वह नहीं होती, यह बताना शायद कम कठिन होता है। या उस का उदाहरण दिया जा सकता है—कदाचित् वही अधिक उपयोगी होगा। अपनी एक कविता की कुछ चर्चा करूँ जिस से मेरी बात स्पष्ट हो जायेगी।

मैं विज्ञान का विद्यार्थी रहा हूँ, मेरी नियमित शिक्षा उसी विषय में हुई। अणु क्या होता है, कैसे हम रेडियम-धर्मी तत्त्वों का अध्ययन करते हुए विज्ञान की उस सीढ़ी तक पहुँचे जहाँ अणु का भेदन सम्भव हुआ, रेडियम-धर्मिता के क्या प्रभाव होते हैं—इन सब का पुस्तकीय या सैद्धान्तिक ज्ञान तो मुझे था। फिर जब हिरोशिमा में अणु-बम गिरा, तब उस के समाचार मैंने पढ़े, और उस के परवर्ती प्रभावों का भी विवरण पढ़ता रहा। इस प्रकार उस के घातक प्रभावों का ऐतिहासिक प्रमाण भी सामने आ गया। विज्ञान के इस दुरुपयोग के प्रति बुद्धि का विद्रोह स्वाभाविक था, मैंने लेख आदि में कुछ लिखा भी। पर अनुभूति के स्तर पर जो विवशता होती है वह बौद्धिक पकड़ से आगे की बात है, और उस की तर्क-संगति भी अपनी अलग होती है। इस लिए कविता मैंने इस विषय में नहीं लिखी। यो युद्धकाल में भारत की पूर्वी सीमा पर देखा था कि कैसे सैनिक ब्रह्मपुत्र में बम फेक कर हजारों मछलियाँ मार देते थे जब कि उन्हें आवश्यकता थोड़ी-सी होती थी, और जीव के इस अपव्यय से जो व्यथा भीतर उमड़ी थी उस से एक सीमा तक अणु-बम द्वारा व्यर्थ जीव-

नाश का अनुभव तो कर ही सका था ।^१

पिछले वर्ष जापान जाने का अवसर मिला, तब हिरोशिमा भी गया और वह अस्पताल भी देखा जहाँ रेडियम-पदार्थ से आहत लोग वर्षों से कष्ट पा रहे थे । इस प्रकार प्रत्यक्ष अनुभव भी हुआ—पर अनुभव से अनुभूति गहरी चीज है, कम से कम कृतिकार के लिए । अनुभव तो घटित का होता है, पर अनुभूति सवेदना और कल्पना के सहारे उस सत्य को आत्मसात् कर लेती है जो वास्तव में कृतिकार के साथ घटित नहीं हुआ है । जो आँखों के सामने नहीं आया, जो घटित के अनुभव में नहीं आया, वही आत्मा के सामने ज्वलन्त प्रकाश में आ जाता है, तब वह अनुभूति-प्रत्यक्ष हो जाता है ।

तो हिरोशिमा में सब देख कर भी तत्काल कुछ लिखा नहीं, क्योंकि इसी अनुभूति-प्रत्यक्ष की कसर थी । फिर एक दिन वही सड़क पर घूमते हुए देखा कि एक जले हुए पत्थर पर एक लम्बी उजली छाया है—विस्फोट के समय कोई वहाँ खड़ा रहा होगा और विस्फोट से बिखरे हुए रेडियम-धर्मी पदार्थ की किरणें उस से रुद्ध हो गयी होंगी—जो आस-पास से आगे बढ़ गयी उन्होंने पत्थर को झुलसा दिया, जो उस व्यक्ति पर अटकी उन्होंने उसे भाप बना कर उड़ा दिया होगा । इस प्रकार समूची ट्रैजेडी जैसे पत्थर पर लिखी गयी...

उस छाया को देख कर जैसे एक थप्पड़-सा लगा । अवाक् इतिहास जैसे भीतर कहीं सहसा एक जलते हुए सूर्य-सा उग आया और डूब गया । मैं कहूँ कि उस क्षण में अणु-विस्फोट मेरे अनुभूति-प्रत्यक्ष में आ गया—एक अर्थ में मैं स्वयं हिरोशिमा के विस्फोट का भोक्ता बन गया ।

इसी में से वह विवशता जागी : भीतर की आकुलता बुद्धि के क्षेत्र से बढ़ कर सवेदना के क्षेत्र में आ गयी । फिर धीरे-धीरे मैं उस से अपने को अलग कर सका, और अचानक एक दिन मैंने हिरोशिमा पर कविता लिखी^२—जापान में नहीं, भारत लौट कर, रेल-गाड़ी में बैठे-बैठे ।

वह कविता अच्छी है या बुरी, इस से मतलब नहीं है । मेरे निकट

१. इस की एक प्रक्रिया 'इन्द्रधनु रौंदे हुए थे' संग्रह की 'इतिहास की हवा' नामक कविता में है । उस की रचना-प्रक्रिया भी यहाँ कही गयी बातों की पुष्टि ही करेगी ।

२ 'अरी ओ करुणा प्रभामय' में 'हिरोशिमा' शीर्षक कविता ।

वह सच है, क्योंकि वह अनुभूति-प्रसूत है, यही मेरे निकट महत्त्व की बात है। मैं कहूँ कि कृतिकार या कवि जब सत्य से ऐसा भीतरी साक्षात् करता है तब मानो वह एक बलि-पुरुष की तरह देवताओं का मनोनीत हो जाता है। और काव्य-कृति ही उस का आत्म-बलिदान है, जिस के द्वारा वह देवताओं से उद्भूत हो जाता है। यही देवता से उद्भूत होने की छटपटाहट वह विवशता है जो लिखाती है—फिर वह ऋण-परिशोध तत्काल हो जाये या वर्षों बाद—यह दूसरी बात है। इस क्रिया पर भी मैंने एक कविता लिखी है : स्वाति की वृंद सीपी का मर्म वेध जाती है, फिर वर्षों में मोती पकता है....^१

१ 'इन्द्रधनु रौंदे हुए ये' में 'सर्जना के क्षण'

जो न लिख सका

मैं उन व्यक्तियों में से हूँ—और ऐसे व्यक्तियों की संख्या गायद दिन प्रतिदिन घटती जा रही है—जो भाषा का सम्मान करते हैं और अच्छी भाषा को अपने-आप में एक सिद्धि मानते हैं। अच्छा गद्य पढ़ने में मुझे अनिर्वचनीय आनन्द मिलता है, जो कि उस गद्य में कही गयी बात या कहानी या सूचना के सम्भाव्य आनन्द से—कम से कम मेरे लिए—किसी तरह कम महत्त्व का नहीं है। फिर भी निरी वाक्चातुरी मेरे निकट कोई बड़ी बात नहीं है, और बात-बात में बहुत कुछ कहते जान पढ़ने पर भी कुछ न कहने की कला को मैं बहुत अधिक आदर की वस्तु नहीं मानता। वह भाषा की मदारीगीरी है; और मदारी का तमाशा देखने में क्षण-भर रम जाना एक बात है, उसे कला के सिंहासन पर बैठाना दूसरी बात। ‘योगः कर्मसु कौशलम्’—और मदारीगीरी भी कार्य-कौशल तो है ही, फिर भी ऐन्द्रजालिक की और योगी की सिद्धि अलग-अलग होती है इसे अधिक समझने की आवश्यकता नहीं।

और मेरे निकट किसी लेखक के लिए ‘जो मैं न लिख सका’ की चर्चा इस मदारीगीरी से अधिक कुछ नहीं हो सकती। साधारण पाठक चाहे जो समझता हो, और कवियश-प्रार्थी अपनी प्रतिभा के बारे में अपने को चाहे ‘जो विश्वास दिला लेते हो, सच बात यह है कि ‘जो मैं न लिख सका’ प्रश्न कोई अर्थ ही नहीं रखता अगर उस में यह ध्वनि है कि ‘मुझ में कुछ है जिसे मैं जानता हूँ पर कह नहीं सकता।’ यदि वास्तव में ऐसा कुछ है जिसे मैं कह सकता नहीं हूँ, तो वास्तव में मैं उसे जानता ही नहीं हूँ; अर्थात् स्थिति यह नहीं है कि मैं लिखना चाहता हूँ और लिख नहीं पाता, स्थिति यह है कि मैं जानना चाहता हूँ और जानता नहीं हूँ। जान लेने पर सम्भव है कि मैं लिखना ही न चाहूँ; तब भी न सकने का कोई प्रश्न

नहीं उठता और अगर लिखना चाहूँगा तो अवश्य लिख सकूँगा भी । इस लिए मैं तो यह कहना भी झूठ न समझूँ कि मैंने जो लिखा है वही मैंने लिखना चाहा है, और सामर्थ्य ही इच्छा का प्रमाण हो सकता है । निःसन्देह यह सारी बात कृति-साहित्य के बारे में ही लागू हो सकती है—सच्ची 'रचना' के,—नहीं तो अगर मैं कुछ इस ढंग की बात चाहूँ कि मैं अँगरेजी, संस्कृत और मैथिली मिश्रित भाषा में पुष्पिताग्रा छन्द में एक सतसई लिख जाऊँ तो उस में सफल नहीं भी हो सकता हूँ ।

बात असल में रचना की क्रिया की है और उस में दो बातें बुनियादी हैं—जो वास्तव में एक ही बात के पहलू हैं । रचना के लिए दो चीजें चाहिए . एक तो कलात्मक अनुभूति या संवेदना, दूसरे उस के प्रति वह तटस्थ भाव जो उसे सम्प्रेष्य बना सके । और यह एक के पूरा हो जाने के बाद दूसरी होती हो ऐसा भी नहीं है, संवेदनशील कलाकार निरन्तर अपनी अनुभूति से अपने को अलग करता चलता है, तभी तो वह देख पाता है कि वह अनुभूति देय भी है या नहीं, साधारण भी हो सकती है या नहीं, इसी प्रकार तो वह द्रष्टा है ।

यदि कोई कलाकार समझता है कि उसके पास दर्द तो बहुत है पर उसे वह कह नहीं सकता, तो उस का दर्द झूठा ही हो ऐसा नहीं है । पर इतना अवश्य है कि उस दर्द को उस ने 'देखा' नहीं है, यानी उस से अपने को अलग नहीं कर सकता है, अर्थात् उसे कह डालना चाहने की ही स्थिति में अभी नहीं आया है—अभी तो वह उसे अपने से ही कहने के, उसे पहचानने के यत्न में लगा है । 'यह देखो, यह मेरा दर्द'—यह दृष्टिकोण ही रचयिता का नहीं है; दर्द दिखा कर सहानुभूति चाहना तो जीवन् की सहज प्रवृत्ति है जो अपने को पीड़ित समझने वाले हर व्यक्ति में मिल सकती है । फिर वह चाहे ठोकर खा कर गिरने वाला बच्चा हो, चाहे लँगडा भिखारी, चाहे सट्टे में थोड़ा-सा पैसा हारने वाला कोटिपति, चाहे अपने अत्याचारों के कारण अकेला पड़ गया आततायी शासक । रचनाकार सहानुभूति का भिखमगा नहीं है । 'यह देखो, कितना सुन्दर दर्द'—यह कह कर जब वह दर्द की पहचान कराने दौड़ता है, तब वह पहले ही उस से तटस्थ हो चुका होता है—वह दर्द उस का अपना रहा हो तब भी । और इसी लिए वह दया, करुणा, सहानुभूति का भिखारी न रह कर दाता हो जाता है—वह भावक अथवा ग्राहक की दया और

करुणा की क्षमता बढ़ाता है, समाज को अन्त समृद्धि प्रदान करता है ।

लेकिन कृतिकार सब सर्वांगनिर्दोष कहाँ है ? इस लिए अपने दर्द का थोड़ा-सा मोह शायद सब में बना भी रहता है। इस लिए दृष्टि थोड़ी-सी धुँवली भी हर किसी की होती है, आत्मदान में थोड़ी-सी चूक सब कर जाते हैं। पर जहाँ तक सिद्धान्त का सवाल है, मैं यही मानता हूँ कि जिस ने जो लिखा नहीं, उस ने वह लिखना चाहा नहीं, सकने का सवाल ही कहाँ है ।

एक दूसरी बात भी है । आज अभी तक जो नहीं लिख डाला है, वह कल भी नहीं लिखूँगा, यह कैसे मान लूँ ? आत्म-साक्षात्कार आज तक नहीं हुआ, भले ही न हुआ हो; अगर मैं यत्नशील हूँ तो कल भी क्यों न होगा ? जो व्यक्ति घर की खिडकियाँ खोलने में लगा है वह यह कैसे कह दे कि बाहर का दृश्य मुझे दीख नहीं सकता ! वह इतना ही कह सकता है कि 'ठहरो, अभी देख कर बताता हूँ' ।

इसी तरह की अद्यावधि असफलता की एक बात यहाँ बता दूँ—जो रचना-प्रक्रिया सम्बन्धी मेरे विश्वासों को भी स्पष्ट कर देगी, और 'जो लिख न सका' के नाम पर पाठक के सम्मुख आ कर उस से ठीक उल्टी बात कह जाने की मदारीगीरी को गम्भीरतर अर्थ भी दे देगी । यही अपनी रचना के प्रति अनासक्त भाव की समस्या बरसों से मुझे उलभाती रही है । मैंने कविता में उस के सम्बन्ध में बार-बार लिखा है—कुछ छपा है, कुछ फेंक दिया है, कुछ छप कर आने वाला है—पर उस से सन्तोष नहीं हुआ है । कहानी भी इस बारे में लिखी है, वह अब भी अच्छी ही लगती है, पर पूरी बात उस में भी नहीं कही गयी । फिर कभी-कभी नाटकीय संवाद सूझे, पर उन्हें मैंने बार-बार दुत्कार दिया क्योंकि बरसों से ठान रखा था कि नाटक नहीं लिखूँगा, नहीं लिखूँगा—उधर मेरी गति नहीं है और बिना जीवित रंगमंच के हो भी नहीं सकती । निरा 'पठ्य' दृश्य-काव्य लिखना किसी न किसी को जरूर धोखा देना है—अपने को या दूसरे को, जो जैसा मान ले । पर इस प्रश्न को ले कर नाटकीय संवाद और परिस्थितियाँ बार-बार सामने आयी हैं, अन्त में मानो नाटक ने मूर्त हो कर कहा है कि 'देखो, अगर तुम मुझे सचमुच प्रकट करना चाहते हो तो यह मेरा रूप है, इसी में मैं आविर्भूत हो सकता हूँ, किसी दूसरे में नहीं । तुम्हें मंजूर हो तो लो, नहीं तो अपना रास्ता देखो ।' और मैंने वाक्य

हो कर मान लिया है कि इस तर्क का कोई उत्तर नहीं है, नाटक मुझे लिखना ही होगा। क्योंकि वस्तु और वस्तु-रूप कला में अलग-अलग कभी नहीं होते, और जब वस्तु ऐसी 'अनन्यादिचिन्तयन्ती' हो कर आती है तब कौन उस की अवज्ञा कर सकता है ?

तो यही मेरी असफलता है • 'जो मैं न लिख सका' का यही मेरा प्रतिकूल उत्तर है—कि मैंने ठान रखा था कि नाटक कभी नहीं लिखूंगा पर लिखे बिना रह न सका। इसी लिए मैं सोचता हूँ कि 'जो न लिख सका' कोई अन्तिम स्थिति नहीं है, एक अन्तरिम अवस्था हो सकती है। प्रश्न के इस विवेचन से—क्योंकि यह उत्तर तो नहीं है ! पाठक का कौतूहल कहाँ तक शान्त हुआ, नहीं जानता, यद्यपि अपनी तरफ से तो शायद एक रहस्योद्घाटन कर ही गया हूँ !

शारदीय धूप

वगीचे में बैठना तो क्या, वगीचा देखना भी रोज नसीब होता हो इतना भाग्यवान् मैं नहीं हूँ। फिर भी अपने को अभागा नहीं मानता क्योंकि जब भी वगीचे में बैठना या उसे देखना नसीब हो जाता है तो मैं उस अनुभव में समूचा डूब सकता हूँ और उस से पुनरुज्जीवित हो सकता हूँ। उतना नहीं तो कम से कम वगीचे के बाहर के दैनन्दिन धूल और राख भरे जीवन की कँकरोली धकान की परत अपने पर से उतार दे सकता हूँ।

इस समय मैं वगीचे के एक सिरे पर बैठा हूँ और शरत्काल के तीसरे पहर की धूप मेरे सामने बिखरी हुई है। नीचे घास पर वह स्थिर और अचंचल बिछी हुई है, जैसे गिण्टु कभी-कभी सोये ही सोये आँखें खोल कर मुमकरा देता है। ऊपर पेड़ की धुली हुई पत्तियों पर धूप-छाँह का खेल अपनी चंचलता से ही मानी दर्शक को स्थिर और अचंचल कर देता है। जिस से होड़ नहीं होती उस के सामने छटपटाना कैसा? स्थिर बैठ कर उस की क्रीड़ा देखना ही श्रेयस्कर है...

और यो निश्चल बैठे-बैठे ही मानस क्षितिज पर से धीरे-धीरे एक शब्द का उदय हो आता है : शान्ति।

जैसी मेरे इस समय की मनोदशा—यह अचंचल जिज्ञासा की मनोदशा।

तो फिर क्यों हम शान्ति के लिए ज्ञान खोजते हैं? मनोदशा के लिए मन के बाहर का कुछ भी क्यों महत्त्व रखता है? मन ही से मनोदशा उत्पन्न होनी चाहिए, और मन अपना निजी है, आभ्यन्तर है—कुछ है भी या नहीं हम नहीं जानते—आभ्यन्तर शक्तियों की लीला के बोध पर आधारित एक अनुमान है।

पर मन जो भी हो, स्वयम्भू तो नहीं है। आभ्यन्तर होकर भी बाह्य स्थिति से प्रभावित है, उन स्थितियों के घात-प्रतिघात और परस्पर प्रभाव से अनुशासित है। अर्थात् मनोदशा भी आभ्यन्तर हो कर बाहरी परिस्थितियों के प्रभाव का परिणाम है, वह प्रभाव चाहे कितना भी परोक्ष क्यों न हो।

शान्ति भी निरी मन की दशा नहीं है, मन की मानसेतर से सम्बन्धों की दशा है। जब मन और मन से इतर का आपसी सम्बन्ध तनाव-खिचाव से रहित हो कर सन्तुलन पा लेता है, तब शान्ति की अवस्था होती है।

इस से हम इस परिणाम पर पहुँचते हैं कि इस शान्ति के लिए स्थिति का ज्ञान भी आवश्यक है। और परिस्थितियों से अपने सम्बन्धों का ज्ञान भी आवश्यक है। इतना ही नहीं, ज्ञान के अलावा कर्म भी आवश्यक है, क्योंकि स्थिति को जानना ही तो उस का अनुकूलन नहीं है, स्थितियों को बनाना भी तो होता है, उन से सम्बन्धों को बदलना भी तो होता है। शक्तियाँ हो, और पहले से ही अपने-आप सन्तुलित हो, ऐसा सयोग अगर सिद्धान्ततः असम्भव न भी हो तो भी एक दुर्लभ सयोग से अधिक कुछ नहीं है। और इस लिए सहज सन्तुलित शक्तियाँ सर्वदा वैसी ही अनायास सन्तुलित रहती चली जायेगी, ऐसा मान लेने का क्या कारण हो सकता है ?

शारदीया धूप। वगीचे की पत्तियों पर आँख-मिचौनी खेलती हुई धूप। नहीं, उस से जिस शान्ति का उदय होता है वह सहसा छिन जाने वाली नहीं है। फिर भी उस के मूल स्रोत के बारे में मेरे कौतूहल ने मेरे सम्मुख एक अन्तर्विरोध ला कर खड़ा कर दिया है, बल्कि दो समानान्तर अन्तर्विरोध मेरे सम्मुख खड़े हैं।...

पहला - आभ्यन्तर को जानने के लिए बहिर्मुखता की आवश्यकता है, भीतर को समझने के लिए बाहर का अनुशीलन अनिवार्य है।

दूसरा शान्ति सदा सन्तुलन की अवस्था है पर उस को जानने के लिए कर्म, हलचल, अस्थिरता आवश्यक है।

और इस प्रकार हम फिर वही पर लौट आते हैं जहाँ से हम ने यात्रा-रम्भ किया था। ज्ञान की उत्कट खोज तो हमारे अन्तस् की रस-धारा को सुखा देती है और शान्ति की मनोदशा का अनुभव करने की हमारी क्षमता ही जाती रहती है। वह शान्ति क्या जिस का हमें बोध ही न रहे ? वह

हमारी शान्ति कैसे है जिस का अनुभव करने की क्षमता ही हम खो बैठे हैं ? दूसरी ओर उत्कट कर्म का अर्थ है अनवरत हलचल, संघर्षण, तनाव और अशान्ति : और अशान्ति की साधना में शान्ति मिल ही कैसे सकती है ।

या कि इस अन्तर्विरोध का हल यही है कि यह अन्तर्विरोध ही झूठा है क्योंकि ये सारे इष्ट ही झूठ हैं ? शान्ति मिथ्या है, भ्रम है—ज्ञान भी मिथ्या है, संघर्ष भी मिथ्या है—अनुभव मिथ्या है क्योंकि अनुभव को हम जिस यन्त्र से आत्मसात् करते हैं वही मिथ्या और अविश्वसनीय है ? अर्थात् हमारी खोज किसी घनात्मक निधि की खोज नहीं हो सकती, हमारा उद्देश्य मूलतः नकारात्मक ही हो सकता है ? शान्ति की अवस्था, केवल मात्र अदुःख की अवस्था है, निर्वेद की अवस्था है । न हम चाहते हैं, न हम नहीं चाहते हैं; न हम अनुभव करते हैं, न हम अनुभव नहीं करते हैं; न हम जानते हैं, न हम नहीं जानते हैं । इस प्रकार हम इस खंड-नात्मक और कुंठा भरे परिणाम पर पहुँचते हैं कि हमारी जिज्ञासा मिथ्या है क्योंकि वास्तव में हम ही मिथ्या हैं, होना ही मिथ्या है ।^{१००}

शारदीया धूप । धूप का एक वृत्त जिसके भीतर की आलोक भरी शान्ति ने मुझे घेर लिया है और जो मुझे घुमा-फिरा कर उसी एक स्थल पर ले आती है । यात्रारम्भ करते ही हमारे सामने कई मार्ग खुल जाते हैं, विभिन्न और प्रतिकूल दिशाएँ विशद हो जाती हैं । कई मार्ग हैं, लेकिन किस को चुन कर हम शान्ति पाते हैं यह भी मूलतः हमारी मनोदशा पर ही निर्भर है ! अर्थात् अन्ततोगत्वा शान्ति मनोदशा ही है और मन के बाहर से नहीं, मन से उत्पन्न होती है ।

पत्तियों पर झूलती हुई तीसरे पहर की धूप इस से भिन्न किसी परिणाम की अनुमति नहीं देती । बल्कि वह मानो बाहर से मेरे कान में यह भी कहती है कि यह परिणाम भी पूरा-पूरा सही नहीं हो सकता क्योंकि वास्तव में शान्ति मनोदशा भी नहीं है । वह होने की ही एक दशा है । और होना क्या है इस को हम न केवल बाहर से बाँध सकते हैं न केवल आभ्यन्तर से । न वह दोनों के सम्बन्ध भर से बाँध सकता है । वह एक बहुत बड़ी इकाई है—नहीं, एक बहुत छोटी-इकाई जिस में बड़ी-बड़ी इकाइयाँ डूब जाती हैं । वैसी ही इकाई जैसी यह छोटी-सी पत्ती और इस पर झूलती हुई शारदीय तीसरे पहर की धूप ।

यही एक परिणाम है जो जीवन और शान्ति के सम्बन्ध को अमान्य नहीं करता क्योंकि वह जीवन को भी और शान्ति को भी मिथ्या नहीं करता । जीवन होने की एक दशा है, और शान्ति होने की अनुभूति की और अनुभावक की एक दशा—सहज, स्वस्थ, स्व-पूरक, स्व-प्रेरक, आत्म-भरित और स्वतःसम्पूर्ण दशा ।

वगीचे में शारदीय तीसरे पहर की धूप । धुली पत्तियों पर खेलती धूप की आँख-मिचौनी । मानस-क्षितिज पर एक शब्द का उदय : शान्ति ।...

एकान्त साक्षात्कार

भूख और संस्कृति

बार-बार सुनता हूँ कि 'भूखे आदमी से तुम संस्कृति की बात नहीं कर सकते।' विदेशों में भारतीय विज्ञेय रूप से इस का आग्रह करते हैं, क्योंकि पेट भरने की प्राथमिकता का विदेशी भ्रम उन पर छा गया है।

मैं तो देखता हूँ कि तुम भूखे आदमी से संस्कृति की बात भले हीन कर सको, पर भूखा आदमी तो तुम से संस्कृति की बात कर सकता है...

हर देश-काल में ऐसे व्यक्ति हुए हैं जिन्होंने स्वेच्छा से भूखे रहने का वरण किया है ताकि वे संस्कृति की बात करने के लिए समर्थ—और स्वतन्त्र हो सकें।

इसी लिए तो संस्कृति बात करने लायक चीज है। एक अधाया हुआ आदमी दूसरे अधाये हुए आदमी से जिस चीज की बात करता है, वह किस काम की हो सकती है ?

किस के लिए लिखता हूँ ?

मैं लिखता हूँ।

मेरे पास एक सांस्कृतिक परम्परा है। और मेरे पास संवेदना है।

१ यूरोप प्रवास के समय अपनी दैनन्दिन प्रकृति के व्योरे के लिए लेखक ने एक खाता रखा था। किन्तु अधिकांश में उस में एक मानसिक चर्या का ही विवरण लिखा जाता रहा, क्योंकि देशाटन-सम्बन्धी बातें तो सब स्वदेश भेजे गये पत्रों में चली जानी थी। उम खाते से एक चयन, जिस का सम्बन्ध पूर्व-पश्चिम की समस्याओं से है, एक अन्य पुस्तक में गया है, दूसरा यह है। मान लिया गया है कि इस की जिज्ञासाओं का स्वर निजी होने पर भी उन की तत्त्व-वस्तु एकान्त निजी नहीं है।

कोई विज्ञेय क्रम नहीं रखा गया है—कम से कम कालानुक्रम तो नहीं ही है।

और बाकी तो शिल्प है ।

जिन बहुसंख्य लोगो के साथ मेरा सांस्कृतिक परम्परा का साभा है—क्योंकि मैं मूलतः भारतीय हूँ और अनेक इतर प्रभावो के रहते भी एक प्रकार का हिन्दू भी हूँ—उन लोगो से मेरी संवेदना भिन्न है ।

किन्तु दूसरी ओर जिन अल्पसंख्य लोगो की संवेदना मुझ-सी है, उन से संस्कार-परम्परा के विषय में मेरा कहीं भी मेल नहीं है । उन के पास पश्चिमी संस्कृति की एक सतही छाप है—अर्थात् पश्चिम की रहने की पद्धति तो उन्होंने आत्मसात् कर ली है पर उस की वैचारिक अथवा आध्यात्मिक प्रतिक्रियाओं की लीको में वे नहीं पड़े ।

तब मैं किस के लिए लिखता हूँ ? यदि उन बहुसंख्यको के लिए नहीं जो मेरी संवेदना में नहीं डूब सकते, और उन अल्पसंख्यको के लिए नहीं जो मेरे संस्कार के साक्षीदार नहीं हो सकते, तब फिर किस के लिए ?

जैसा मैं हूँ वैसी स्थिति में—किसी के लिए नहीं । किन्तु मैं बदलना चाहूँ तो क्या यह सम्भव है ? न सांस्कृतिक परम्परा, न संवेदना ही चाहने भर से पा ली जा सकती है; न संकल्प-मात्र से दोनों में से किसी को छोड़ा जा सकता है—बिना रचनाशील व्यक्तित्व को पगु किये...

क्या अच्छा है कि आँखें हो, पर वाणी लड़खड़ाये, या कि वाणी हो पर टाँगें लड़खड़ाये ?

‘पोर्ट्रेट ऑफ द आर्टिस्ट—ऐज ए यंग डॉग’

मालिक के साथ दौड़ते हुए कुत्ते को देखो : मालिक के चले हुए प्रत्येक मील पर कुत्ता पाँच-छह मील चल लेता है—आगे, पीछे, इधर, उधर, पड़ताल करता हुआ, प्रदेश को पहचानता और स्मरणार्थ चिह्नित करता हुआ ।

कलाकार की ठीक यही स्थिति है : किन्तु वह एक ही में मालिक और कुत्ता दोनों है । एक स्तर पर वह सीधे सरल पथ पर अग्रसर होता हुआ दूसरे स्तर पर खोजता-परखता, पड़ताल और पहचान करता और चिह्नित कर के स्मृति पर आँकता भी जाता है ।

और तुलना को और आगे बढ़ाना चाहे, तो वह एक साथ ही जहाँ अपने मुँहजोर कुत्ते को झिड़कता और अनुशासित करता चलता है, वहाँ दूसरी ओर ज़मीन पर झटके देता हुआ मालिक की ओर दुम भी हिलाता

जाता है ।

कुछ है जो केवल मालिक हैं : सीधी तरह चलते हैं और 'क' से 'ख' तक पहुँच जाते हैं । बीच का रास्ता उन्होंने देखा और पहचान लिया है, यह वे स्थिर भाव ने जानते हैं, 'क' से 'ख' की दूरी की माप उन के पास है ।

कुछ हैं जो केवल कुत्ते हैं । सीधी छोड़ सभी राहें चल लेते हैं । 'क' से 'ख' तक उन का पहुँचना हो गया है, इसी से वे 'क' से 'ख' तक गये यह कहना कठिन होता है । रास्ता वे शायद नहीं जानते, वे प्रदेश जानते हैं जिस में 'क' 'ख' से मिला हुआ है ।

कलाकार मालिक और कुत्ते को एक करता है । इस प्रकार वह रास्ते को प्रदेश में बिठा देता है । वह 'क' और 'ख' को न मिलाता है न अलग करता है : वह उन के अलगाव को एक सूत्र में पिरो देता है ।

मानव एकाकी

मानव सभी एकाकी हैं, यद्यपि सदैव, सभी कालों में नहीं । किन्तु काल पूर्वापर होने के साथ-साथ समवर्ती भी है : जो कभी भी था, या कभी भी होगा, वह इस समय भी है । अतएव प्रत्येक मानव का एक अंग सर्वदा एकाकी होता है ।

यह एकाकी अंग ही प्रेम का अनुभव कर सकता है; शेष मानव तो केवल कामना करना जानता है । और इसी लिए त्याग भी यह एकाकी ही कर सकता है, शेष मानव नहीं ।

जिस से यह सिद्ध होता है कि मानव का जो अंश सर्वाधिक असम्पृक्त, अनासक्त है, वही सब से अधिक सहता है, वही सब से अधिक तीव्रता से अपने अस्तित्व का अनुभव करता है—वह अंश ही सबसे अधिक वह मानव है ।

अमरत्व का क्षण

अमरत्व का अर्थ अनन्त काल तक जीवित रहना नहीं हो सकता, क्योंकि वह तो अनन्त काल तक मरते रहने का ही दूसरा नाम है । अमरत्व तभी सार्थक है जब वह काल-निरपेक्ष हो—अर्थात् जब वह एक अनुभूति हो, एक मनोदशा हो, एक दृष्टि हो ।

या तो मैं इस क्षण में अमर हूँ, या कभी नहीं हूँ ।

‘जीवित क्षण’

कला में ‘जीवित क्षण’ को पकड़ने के बारे में आज के कलाकार की जो व्यग्रता है, उस की जड़ में क्या केवल यह बात नहीं है कि इस प्रकार उस क्षण के परिणामों से बचने की इच्छा को एक तर्क-संगति दी जा सकेगी ?

अनुभूति की आत्यन्तिकता के आग्रह के पीछे, कहाँ तक अनुभूति का मूल्य चुकाने की अनिच्छा छिपी है ?

वरण की स्वतन्त्रता

मेरी वेदना ही मेरी स्वतन्त्रता का प्रमाण है । यदि मुझे स्वतन्त्र निर्वाचन का अधिकार न होता तो मुझे वेदना भी न होती . क्योंकि या तो मैं निर्विकल्प भाव से वही कर्म करता जो सही है, या निर्विकल्प भाव से उसे स्वीकार करता जो सही नहीं है ।

मेरी विकल्प और वरण की स्वतन्त्रता का और क्या प्रमाण है सिवा मेरी वेदना के—सिवा उस कष्ट के जो मुझे अपने अधिकार का उपयोग करने में होता है ?

स्वतन्त्र या नगण्य

क्या मैं इस लिए स्वतन्त्र हूँ कि मैं नगण्य हूँ, कि मेरा कोई मूल्य नहीं है ?

स्वातन्त्र्य और नरक

नरक क्या है ?

व्यक्ति का निजी विवेक—आत्मा ।

स्वातन्त्र्य क्या है ?

व्यक्ति का निजी विवेक का अधिकार ।

होने के आयाम

प्रेम के आयाम में मैं जानता हूँ कि जो प्रेम करता है वह अकेला है ।

दुःख के आयाम में मैं जानता हूँ कि जो दुःख भोगता है वह अकेला है । संवेदना के दूसरे आयामों में भी क्या मैं नहीं जानता कि उस आयाम का अनुभावक भी अकेला है ?

अर्थात् : क्या होना मात्र अकेला होना नहीं है ?

नाटक और संघर्ष

नाटक ‘‘संघर्ष’’ हों, किन्तु किस के और किस के बीच ? किस के विरुद्ध किस का प्रयास ?

भाग्य और व्यक्ति का द्वन्द्व ? उस में जो कुछ रस था यूनानियों ने सदियों पहले निचोड़ लिया । ‘‘सामाजिक परिवेश से व्यक्ति का द्वन्द्व ? दो दुनियाओं के मरमुक्त्वा ने जल्दी से जल्दी फसले उगा कर काटने के लालच से इस भूमि की उर्वरा-शक्ति ही नष्ट कर दी, और अब उस में साहित्य के धान की बजाय मतवादों के काँटे उपजते हैं । ‘‘व्यक्ति का अपने-आप से द्वन्द्व ? पिछले चालीस-एक वर्ष से, जब से फ्रायड ने हमें यह नया स्वाद लगा दिया, हम अपनी अँतड़ियाँ चबाते रहे हैं और वे ताँत के गुंभर-भर रह गयी हैं’’

और इस के बाद रह जाता है व्यक्ति और उस के विवेक का द्वन्द्व— उस सहजात वृद्धि से द्वन्द्व जो बताती है कि जीवन में कोई अनिवार्य, अमोघ कार्य-कारण सम्बन्ध नहीं है—कोई पहचानी जा सकने वाली कारण-कार्य-परम्परा नहीं—कि अस्तित्व-मात्र अनिश्चित और नियम-विहीन, बेमानी, उबाने वाला, उबकाई लाने वाला है’’

किन्तु यदि अस्तित्व बेमानी है, तब उस में अन्तर्हित संघर्ष भी बेमानी है । तब वह संघर्ष नाटक को अर्थ कैसे दे सकता है ?

संघर्ष से परे अस्तित्व

पर एक और भी परम्परा थी जो कहती थी : संघर्ष मिथ्या है क्योंकि विरोध की स्थिति मिथ्या है—तनावों के शमन की स्थिति ही स्थिति है । दुःख, व्याधि, वैषम्य, मरण—इन को देखना अधूरा देखना है; क्योंकि ये सब स्वयं अधूरे हैं । जो न केवल इन के पार देख सकता है वरन् जिस की दीठ अचंचल भाव से इन के पार की सम, सन्तुलित, समाहित गिवता पर टिकी हुई है, वही नाटक लिखने का अधिकारी है’’ वह द्रष्टा है, वह क्रान्तदर्शी है’’ अस्तित्व के बेमानी होने से संघर्ष बेमानी

हो जाता है, पर संघर्ष के बेमानी होने से अस्तित्व बेमानी नहीं होता—
बल्कि संघर्ष से परे अस्तित्व ही सार्थकता है—स्वयं अर्थ है...

दुःख और करुणा

दुःख यदि मिथ्या है, तो क्या करुणा भी मिथ्या है, समवेदना भी मिथ्या है ?

हमारे समाज में दूसरे के दुःख के प्रति जो दोहरी प्रवृत्ति देखने में आती है, उस की जड़ में क्या यही भाव नहीं है ?

सामाजिक रूप से हम दुःख-क्लेश के प्रति निष्करुण भाव से उदासीन हैं—क्योंकि दुःख तो असत्य है, माया है... पर व्यक्तिगत रूप से हम दान-पुण्य करते हैं, दया धर्म का मूल मानते हैं—क्योंकि दुःख ही नहीं, यह जीवन, यह लोक ही मिथ्या है और हमें अगले जीवन के, परलोक के लिए अपनी व्यवस्था करनी है !

रचना-शीलता

वैषम्य या संघर्ष का बोध अपने-आप में रचनाशील नहीं होता; वह तभी रचनाशील हो सकता है जब मूलभूत नियम को पहचाना जाये ।

दुःख भोगना रचना करना नहीं है, यद्यपि रचना करने के लिए दुःख भोगना आवश्यक है । दुःख से जो उन्मेष होता है वही रचनाशील होता है ।

करुणा का स्रोत

करुणा का स्रोत केवल दुःख नहीं है, दर्द नहीं है, उन की यथार्थता का सैद्धान्तिक प्रत्यय भी नहीं है ।

मैं और ममेतर का जीवन्त, तात्कालिक, रागाविष्ट अनुभव ही करुणा का स्रोत है । वह अनुभव ही दुःख है और उस की उत्कटता ही दर्द ।

उस अनुभव के प्रति खुले रहना करुणा के लिए खुले रहना है; जितना ही वह व्यापक है या गहरा है, उतनी ही करुणा भी व्यापक या गहरी है ।

चरम उपलब्धि

ईश्वर ने अन्धकार में न-कुछ से सृष्टि की ।

अतः सृष्टि का मूल रहस्य क्या है ?

—न-कुछ ।

ससर्वतावादी स्वतन्त्रता से कितना प्रेम करते हैं !

मूल्य

उपलब्धि के बिना मूल्य नहीं है। किन्तु मूल्य केवल उपलब्धि में नहीं है, वह उस गहराई में भी है जिस पर उपलब्धि हुई हो।

प्रत्येक वस्तु जो अपनी माप है उस गहराई की भी माप है जिस में उस की रचना हुई।

प्रतीक का महत्त्व

महत्त्व या मूल्य प्रतीक का या प्रतीक में नहीं होता, वह उस से मिलने वाली अनुभूति की गुणात्मकता में होता है।

सत्य की सत्यता

सत्य इस से कम सच्चा नहीं हो जाता कि उसे थोड़े लोग जानते हैं। पर सत्य इस से झूठा हो जा सकता है कि उसे हर कोई जानता है।

संस्कृति और कला

संस्कृति क्या है ?

सारे समाज का पुजित अनुभव रचना में लगने पर उस से जो आनन्द-मयी सृष्टि होती है वही संस्कृति है। अगर वह सृष्टि नहीं है तो संस्कृति नहीं है; अगर आनन्दमयी नहीं है तो भी वह संस्कृति नहीं है। और अगर उस का आधार पूरे समाज का अनुभव—समाज-व्यापी सत्य—नहीं है तो भी वह संस्कृति नहीं है।

समाज के अनुभव का वहन करने के लिए व्यक्ति का सकारात्मक होना आवश्यक है। संस्कृति दीक्षा और अनुशासन माँगती है। बिना अनुशासन के संस्कृति टिक नहीं सकती। आनन्दोपभोग की क्रिया का भी वह अनुशासन माँगती है। इन्द्रियो के और मन के प्रशिक्षण में, उपभोग के साथ-साथ विवेचन में, पहचानने, परखने, विविक्त करने, मूल्य आँकने और निर्देश देने में अधिकाधिक अनुशासन ही हमें वन्यता से संस्कृति की ओर ले जाता है, और संस्कृति से कला की ओर बढ़ सकने का सामर्थ्य देता है।

पर कला...

एक बिन्दु ऐसा है जहाँ कला का मार्ग संस्कृति के मार्ग से अलग हो जाता है। संस्कृति का आधार समाज है, उस का सत्य व्यापक सत्य है और उस की दृष्टि भी तदनुकूल है। पर कला का क्षेत्र विशिष्ट का क्षेत्र है : उसका सत्य विशिष्ट, अद्वितीय और मौलिक सत्य है, और उस की दृष्टि भी वैसी ही एक और अद्वितीय।

यह नहीं कि इस प्रकार कला हमें समाज से काट देती है। बल्कि इस के प्रतिकूल साधारण अनुभव के आधार पर संस्कृति हमें तर्कना के माध्यम से ज्ञान देती है; विशिष्ट अनुभूति के आधार पर कला हमें अन्त-व्येतना के माध्यम से बोध देती है। इस प्रकार कला भी ज्ञान का साधन है, पर इस ज्ञान की कसौटियाँ विज्ञान की कसौटियाँ नहीं हैं।

जिज्ञासा के स्तर

जिज्ञासा के तीन क्षेत्र या स्तर :

कार्य और कारण के सम्बन्ध, जिनका अनुसन्धान विज्ञान है;

साध्य और साधन के सम्बन्ध, जिन का शोध नीति-दर्शन है;

प्रतीक और अर्थ के सम्बन्ध जिन की उपलब्धि धर्म अथवा अध्यात्म है।

और कला ?

आह कितनी सुन्दर है जिज्ञासा, कितना सुन्दर यह बोध कि उस के स्तर अनेक रहते भी मूलतः वह एक है;

कितना आनन्द है जिज्ञासा के समाधान में—उस एकत्व की उपलब्धि में, जिस में सब सम्बन्ध ही समाहित हो जाते हैं !

संस्कृति और अनुशासन

संस्कृति अनुशासन नहीं है। वह अनुशासन का सहज आभ्यन्तर बोध है।

संस्कृत व्यक्ति नियम को मान कर नहीं चलता; नियम उस के भीतर में निःसृत होता है।

ईश्वर का प्रतिरूप

ईश्वर ने मानव के रूप में अपनी प्रतिमा का निर्माण किया। कुशल

शिल्पी होने के नाते उस ने प्रत्येक प्रतिमा भिन्न और अद्वितीय बनायी; भिन्न होने के कारण प्रतिमाएँ परस्पर प्रेम कर सकी ।

अब यन्त्रयुग में मानव ईश्वर के रूप में अपनी प्रतिमा का निर्माण करता है । उत्पादक होने के नाते वह सभी प्रतिमाएँ एक-रूप और एक-प्रमाण बनाता है; समान होने के कारण प्रतिमाएँ एक-दूसरे से केवल घृणा कर सकती हैं ।

व्यक्ति का शोध

अपने से भिन्न एक व्यक्ति के व्यक्तित्व का क्रमिक शोध और अनुसन्धान—इस से अधिक सुन्दर, प्रीतिकर और तृप्तिदायक अनुभूति क्या हो सकती है ? यह शोध अत्यन्त कठिन है, इसी लिए वह इतनी तृप्ति भी देता है । किन्तु यह शोध अहेर नहीं है, 'पाने' से उस का कोई सम्बन्ध नहीं है । अहेरी की भावना ले कर पुरुष अथवा स्त्री व्यक्ति का 'पीछा' करना उस अनुसन्धान और शोध को आरम्भ से दूषित कर देना है, क्योंकि वह वास्तव में खोज नहीं है, वह तो केवल पूर्वग्रह है क्योंकि वह उपलब्धि का रूप पहले से निर्धारित कर के चलता है ।

क्या मानव-जाति का शोध भी उतना ही तृप्तिकर और प्रिय हो सकता है ? क्या कोई यह नहीं कह सकता कि व्यक्ति को छोड़ो और सम्पूर्ण मानव को ही अपना लक्ष्य बनाओ ? किन्तु इस अर्थ में सम्पूर्ण मानव का अर्थ या अस्तित्व क्या है ? मानव जाति व्यष्टि इकाइयों के योग से अधिक क्या है ? संकल्पपूर्वक व्यक्ति के शोध का परित्याग, अपनी आत्मा का पगुकरण है, आशिक आत्म-हनन है । क्योंकि व्यक्ति के शोध के परित्याग के बाद मानव का शोध सम्भव नहीं रहता—मानव व्यक्ति एक सत्य है, मानवता केवल एक उद्भावना ।

प्यार : दर्शन

मैं जब तुम्हारे सम्मुख घोषित करता हूँ कि मैं तुम्हें प्यार करता हूँ, तब क्या मैं वास्तव में केवल अपने को यह नहीं सूचित कर रहा होता हूँ कि मैं तुम्हें इस विश्व-रूपी इकाई के ऐसे विशिष्ट अंग के रूप में पहचान रहा हूँ जिस ने मुझे एकान्त दर्शन दिया है, जो केवल मेरे समक्ष अवतरित हुआ है—इस विश्व-रूपी इकाई के जो इसी अर्थ में मेरी है कि मुझे उस

के ममेतर होने का बोध है ? ...

फिर भी...तुम अवतरित हो इस का अर्थ यह है कि जहाँ तक तुम्हारा सम्बन्ध है मैं उस ममेतरत्व के बोध का भी परिक्रमण कर सकता हूँ—ऐसी अवस्थाएँ प्राप्त कर सकता हूँ जहाँ वह निरर्थक हो जाता है...

मैत्री : सत्य का आयाम

मैत्री मे मैं मित्र नहीं खोजता, मैत्री भी मैं नहीं खोजना; मैं केवल सत्य खोजता हूँ जिस का एक आयाम वह है ।

प्यार : आत्म-दान

जिसे तुम प्यार करते हो, या प्यार करने का दावा करते हो, या समझते हो कि प्यार करते हो, उस के निकट तब तक न जाओ जब तक तुम्हारे पास देने को कुछ न हो और देने की उत्कट अभिलाषा न हो ।

प्रिय के पास केवल माँग ले कर जाना एक अलग व्यक्तित्व की अवहेलना है इस लिए असम्य है, और आनन्द के सच्चे स्रोत की अज्ञता है इस लिए असंस्कृत है ।

निःस्वार्थता

अपनी इच्छाओं और आवश्यकताओं को सकल्प-शक्ति द्वारा दूसरे की इच्छा अथवा आवश्यकता के अधीन कर देना सम्भव है । यही आत्म-वलिदान है ।

संकल्प अर्थात् इच्छाशक्ति की क्रिया होने के कारण आत्म-वलिदान आत्म-हनन का एक रूप है : वह आत्मा को हीन, नीरस, वन्ध्य करता है ।

निःस्वार्थता सकल्प की क्रिया नहीं है, वह विकास और शिक्षा का फल है । उस में कोई नकार या वलिदान नहीं होता, अतः वह आत्म-दान को आनन्दमय बनाती है ।

प्रेम और वलिदान

अगर प्रेम के लिए वलिदान करना सम्भव है; तो क्यों नहीं वलिदान के लिए प्रेम करना भी सम्भव है ?

वल्कि प्रायः तो हम यही करते हैं...

काश कि मैं अपने-आप से कुछ अधिक प्रेम करता, क्योंकि तब मैं अपने को बलिदान के लिए उपयुक्त महत्त्व और गौरव दे सकता ।

अथवा मैं अपने को कुछ कम प्रेम करता—ताकि दूसरो का बलिदान करने मे मुझे द्विधा न होती !

यान्त्रिक उन्नति

यान्त्रिक उन्नति इसे क्रमशः सुगमतर बनाती जाती है कि मानव अधिकाधिक काम बिना आत्म-दान के कर सके ।

अर्थात् वह क्रमशः अधिकाधिक मानवों का अकेला होना अधिकाधिक सम्भव बनाती जा रही है, यदि वे यान्त्रिक उन्नति पर ही निर्भर करते हैं ।

यान्त्रिक उन्नति अपने-आप मे दूषित नहीं है । वह मृत्यु को सुगमतर बनाती है, इस का अर्थ यह नहीं है कि वह जीवन को अमम्भव बनाती है ।

किन्तु यान्त्रिक उन्नति आत्मा को प्रेरणा नहीं देती, और वह प्रेरणा आवश्यक है । उस प्रेरणा के स्रोत की खोज आधुनिक मानव की खोज है ।

शिक्षा और प्रतिमानीकरण

लोक-कल्याण का अर्थ जब परिस्थितियों का प्रतिमानीकरण समझ लिया जाता है, तब शिक्षा का अर्थ भी मानसिक प्रतिक्रियाओं का प्रतिमानीकरण हो जाता है । तब हम परिस्थिति की विशिष्टता को अरक्षित होना समझने लगते हैं, और भाव-प्रतिक्रिया की विशिष्टता को अशिक्षित होना या असामाजिक होना ।

शिक्षा विवेचन की परिपाटी देती है । जो शिक्षा विचार-शक्ति की वजाय भावना का नियम करना चाहती है, वह सर्वमत्तावाद की चेरी है ।

संस्कृति और प्रतिमानीकरण

हम जीवन के प्रतिमान की बात करने चलते हैं, और जीवन का प्रतिमानीकरण करने चलते हैं ।

हम सांस्कृतिक स्वातन्त्र्य को राजनैतिक मतवाद बनाना चाहते हैं, पर यह भूलते जाते हैं कि स्वतन्त्र रखने के लिए संस्कृति तो प्रतिदिन कम होती जाती है । व्यक्ति-संस्कृति भा व्यक्ति-स्वातन्त्र्य की भाँति दिन-प्रति-

दिन आक्रान्त होती जा रही है...

सख्य

सख्य अथवा सम्पृक्ति मानस की स्थिति है ।

अकेलों की भीड़ से अकेलापन नहीं मिटता, किन्तु अकेले के आत्म-दान से मिट सकता है ।

सम्बन्ध कारक

‘तेरा’, केवल ‘तू’ में सम्बन्ध कारक जोड़ देने से नहीं बनता, वह ‘तू’ के अस्तित्व का एक नया स्तर अथवा आयाम है, सम्बन्ध की एक अलग विभक्ति, एक स्वतन्त्र सत्य है ।

अपने को तुझे नौपने में, ऐसा नहीं है कि मैं केवल अपने को बदलता हूँ !

जीवन-मरण

मैंने इस जीवन में जो भी प्रगति की, वह क्या इस से निरर्थक हो जावेगी कि इस जीवन के अतिरिक्त और कोई जीवन मेरा नहीं है—कि मेरा न पहले जन्म हुआ न फिर होगा ?

क्या उस प्रगति की अर्थवत्ता इस से और भी कम न हो जायेगी कि यह जीवन एक ऐसी कार्य-कारण-परम्परा की केवल एक कड़ी है, जिस में मैं जो इस जन्म में करता हूँ वह उस से नियमित होता है जो मैंने पिछले जन्म में किया, और उसे नियमित करता है जो मैं अगले जन्म में करूँगा ?

प्रगति क्या मेरी प्रगति है ?

अमरत्व क्या मेरा अमरत्व है ?

‘मेरे’ अमरत्व की गर्त से क्या मेरी बुद्धि, या मेरा सौन्दर्य-बोध परितुष्ट होता है ।

प्रगति क्या हम में, हमारे द्वारा, आद्य की, आद्या शक्ति की, ईश्वर की ही प्रगति नहीं है ? क्या हमारा मर्त्य होना, मरणधर्मा होना, इसी लिए नहीं है कि हमारे द्वारा ईश्वर जीता रह सके ?

उपनिषत्

‘तेन त्यक्तेन भुञ्जीयाः’—अगर हम मर्त्य हैं तभी यह सत्य है कि जो

कुछ है सब 'ईशावास्य' है, और तब कितना सत्य ! उस के उच्छिष्ट से ही हम जीते हैं, उसी पर आधारित है : उस का स्वयं उत्सर्ग करना ही वह मुद्रा है जिसके द्वारा हम उस के समपदासीन होते हैं !

दावाग्नि

जगल में आग लगी तो हम उसे बुझाने नहीं गये, हम ने कुछ आगे बढ़ कर पेड़ काट कर गिराने आरम्भ कर दिये कि शेष जगल बच जाये ।

इस प्रकार जो पेड़ बच गये सो तो बच गये । जो जल गये सो भी, हाँ, जल गये । कदाचित् उन का जलना ही एक अविस्मरणीय दीप्ति छोड़ गया । किन्तु जो जले भी नहीं; पर बचे भी नहीं—जो जलने वालो से बचने वालो को अलग करने के लिए काट कर गिरा दिये गये—उन का क्या ?

क्या ये हम बीच की पीढ़ी के लोग भी ऐसे ही पेड़ हैं—जिन्हें काट कर फेंका जा रहा है कि भविष्य को दावाग्नि से बचाया जा सके ?

खंड २

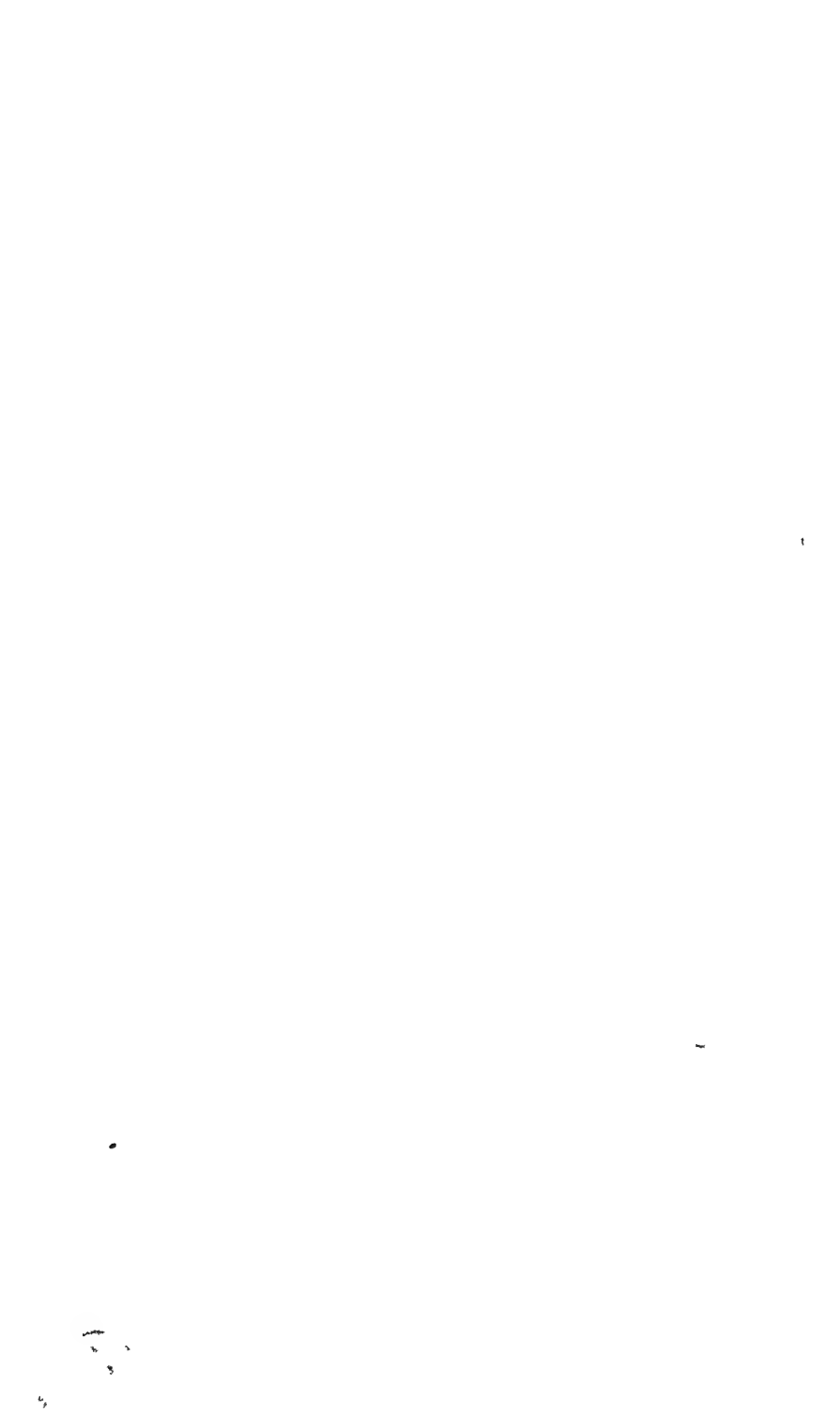
लिखि कागद कोरे

१. मुद्राएँ

२. पीठिकाएँ



रघुवीर सहाय
और
'दिनमान' के अन्य
सहयोगियों के लिए



मुद्राएँ

होआ-प्रकरण-१

काश कि ऐसी होती वह · कैसी ? हजारों वर्षों से कवि लोग इस सवाल का जवाब खोजते आये हैं—या बनाते भी आये हैं । अपने सपनों की, अपनी कल्पना की 'वह' कैसी होगी, इस पर कोश-कोश-भर शब्द खर्च कर के भी कवि अघ्राते नहीं हैं । और इस में भूल जाते हैं—और पाठक को भी भुला देते हैं !—कि असल सवाल, और सच कहे तो असली और बुनियादी आकाक्षा, इस घटाटोप के नीचे दब गयी है · काश वह ऐसी न होती ! यो तो इच्छा में ही इस बात का स्वीकार निहित है; 'काश वह ऐसी होती' का मतलब ही यही है कि वह ऐसी नहीं है, कुछ दूसरी है । हो सकता है कि उस बात को निहित रहने देने में शायद कवि की—या सारे पुरुष-समाज की—आशा यही रही है कि कल्पना के सहारे यथार्थ की कड़वाहट को अनदेखा कर देंगे । पर क्या जब-जब हम इच्छा प्रकट करते हैं कि वह ऐसी हो, तब-तब प्रतिव्वनि मूल बात को और सामने नहीं लाती कि वैसी वह नहीं है ? और प्रतिव्वनि का स्वभाव है मूल को थोड़ा विकृत कर देना, इस लिए क्या पहले से ही कड़वी बात और कड़वी हो कर ही सामने नहीं आती ?

खैर ! 'कैसी होती है वह' का जवाब भी कोई क्यों देता है, मेरी समझ में नहीं आता । क्यों कि 'कैसी न होती वह' के बाद दूसरी बात जो पुरुष-समाज चाहता है—और कवि भी आखिर तो पुरुष होते ही

हैं, कुछ चाहे कि पुरुष भी होते हो !—वह यह कि उस के सपनों की वह, किसी भी एक तरह की न होती । यानी कि 'कैसी होती वह' नहीं, 'कैसी होती वे' ही उस की कल्पना का असल विषय होता है । कैसी होती वे—और अन्त में यह कि जब सब रूपों का बखान हो चुके तब उस के आगे भी एक अप्रत्याशित, अकल्पित रूप बाकी रह जाये जिसे कवि ताकता रह जाये, बस, ताकता रह जाये । इस लिए मानना होगा कि कवि की प्रिये प्राणों की प्राण ! से ज्यादा सही बात उपन्यासकार ने कही जिस ने ओ तू ! कह कर छोड़ दिया : अब इस 'तू' को कोई चाहे जिस या जिस-जिस रूप में सँवार ले ।

अपनी बात कहूँ : वह अप्रत्याशित विविधरूपिणी हो, इस माँग से आगे सोच नहीं पाता कि क्या चाहूँ, कल्पना को कोई मूर्त रूप नहीं दे पाता । या शायद यह कहना चाहिए कि अब नहीं दे पाता, पहले कदाचित् इस में आगे भी सोचता । जानता हूँ कि जो भी चाहूँगा, शब्दशः उस की पूर्ति करता हुआ भी ऐसा कुछ हो जायेगा जो बिल्कुल अकल्पित हो । अप्रत्याशित कुछ हो ऐसा तो पुरुष चाहता है, पर वह अकल्पित ऐसा हो कि और जो-कुछ चाहा गया है वह अपने-आप कट जाये तब क्या हो ? अब जैसे यही लीजिए : शायद ही कोई चाहता है कि 'वह' मुझ से अधिक अक्लमन्द हो । पर मुश्किल यह है कि 'वह' इस बात को खूब समझती है । इस लिए वह कमअक्ल बन कर ही सामने आती है : पुरुष भी खुश और वह भी विजयिनी । अब इसे कमअक्ली कहा जाये या कि अक्लमन्दी ?

सब से बड़ा सौभाग्य तो यह हो कि सच-सच कह सकें : वह जैसी है वैसी ही होती—और वैसी ही रहे—! 'वह कितनी अँची है ?'—'कि मेरे दिल तक पहुँचती है ।' जिन का ऐसा सौभाग्य है—और वास्तव में टिकाऊ सौभाग्य है, क्यों कि ऐसा आभास तो कइयों को कई बार हो सकता है कि 'वह दिल तक पहुँचती है' जब कि वास्तविक स्थिति यह हो कि दिल ही गच्चा खा कर लोट-पोट होता हुआ उन के आस-पास कहीं जा गिरा हो ।—जिन का ऐसा सौभाग्य है उन्हें बधाई देता हूँ । यह दूसरी बात है कि मन ही मन यह सोचूँ कि अगर वे सचमुच ऐसा मानते हैं तो भी शायद है गलती पर—वह जैसी है वैसी है नहीं, या कम से कम दूसरों की दृष्टि में नहीं होगी । और जिन का ऐसा सौभाग्य नहीं

हैं उन्हें—उन्हें भी बर्षाई ही देनी चाहिए इस लोकतन्त्र के ज़माने में—
क्योंकि उन्हीं की संख्या अधिक है।

काय कि ऐसी होती वह : ऐसी, कि मेरी इस सारी बात को पढ़-
सुन कर चिढ़ती नहीं, हँस देती। मेरे साथ वह हँस सके, मुझ पर नहीं,
इस से आगे मुझे कुछ नहीं चाहिए !^१

हौआ-प्रकरण-२

मैं कैसी स्त्री चाहता हूँ, इस का जवाब आनान नहीं है। क्यों कि किसी को इस का ठीक-ठीक उत्तर देना हो, तो पहले इसी बात का निर्णय करना होगा कि वह विशेष 'मैं' स्त्री चाहता भी है या नहीं। और फिर यह भी सोचने की बात है कि कल्पना की उड़ान में जैसी की चाहना की जाती है, क्या वास्तविक जीवन में भी वैसी ही स्त्री चाही जा सकती है, या मिल सकती है ?

इतने बड़े सवाल का समुचित उत्तर देने का यहाँ न समय है, न स्थान। अधिक-से-अधिक इतना किया जा सकता है कि एक विचार-पद्धति का सकेत-भर दे दिया जाय। उस से आगे प्रत्येक व्यक्ति के जीवन में वह परिस्थिति आती है, जहाँ वह प्रार्थना करता है—'हे देव ! जैसी स्त्री मैं चाहता हूँ (लेकिन स्वयं नहीं जानता कि कैसी चाहता हूँ) वैसी ही मुझे मिले।'।

बात के दो पहलू होते हैं। जब दामाद अपनी स्त्री के वश में होता है, तब कन्या देवी जान पड़ती है और दामाद साधु पुरुष, लेकिन जब पुत्र अपनी स्त्री के वश में होता है, तब वह डायन हो जाती है और पुत्र नालायक। प्रत्येक पुरुष दो प्रकार की स्त्रियाँ चाहता है—एक तरह की औरों के लिए, दूसरी तरह की अपने लिए।

सौन्दर्य की बात तो जाने दीजिए। प्रत्येक पुरुष चाहता है सब स्त्रियाँ सुन्दर हो, बल्कि कुछ तो शायद यह भी चाहते हैं कि दूसरों की स्त्रियाँ अपनी स्त्री से कुछ अधिक ही सुन्दर हो (लेकिन दूसरे पुरुष उन से कदापि सुन्दर न हो !) क्योंकि जब आँखें हैं, तो उन का इस्तेमाल तो होगा ही, और जब उन का इस्तेमाल होगा ही, तब उन्हें सुन्दर चीजें

ही दीखनी चाहिए । (पर यदि दूसरे पुरुष सुन्दर होंगे, तो अपनी स्त्री का गोल कैसे निभेगा ?)

दूसरों की स्त्रियाँ मिलनसार होनी चाहिए । अतिथि का सत्कार करने में दक्ष और कर्तव्यनिष्ठ; यहाँ तक कि मेहमानदारी निवाहने में उन्हें अपने पति को कष्ट देने के लिए भी तैयार रहना चाहिए ।

दूसरों की स्त्रियों में बहिर्जगत् का आकर्षण होना चाहिए—सैर मे, पिकनिक-पार्टियों मे, सिनेमा-तमाशों मे उन्हें रुचि होनी जरूरी है, क्योंकि इन के बिना व्यक्तित्व का विकास नहीं हो सकता और स्त्रियाँ अब तक गुलाम इसी लिए हैं कि उन का व्यक्तित्व विकसित नहीं हुआ ।

दूसरों की स्त्रियों में गुणग्राहकता होनी चाहिए और दूसरों की त्रुटियों के प्रति उदारता । जिस मे जो गुण हो, उसे पहचान कर उस का समुचित आदर करने के लिए उन्हें तैयार रहना चाहिए और पहचान के मामले मे उन्हें पक्षपात-पूर्ण या सकुचित नहीं होना चाहिए—अपने पति को सर्वगुण-निधान मान कर आँखें बन्द नहीं कर लेनी चाहिए ।

दूसरों की स्त्रियों को 'मॉडर्न' (आधुनिक) होना चाहिए, प्रगति-शील होना चाहिए । आज-कल के ज़माने मे धूँधट-पर्दा जैसी व्यर्थ चीज़ों का उन्हें कार्यात्मक विरोध तो करना ही चाहिए. इस के अलावा विवाहित जीवन का जो 'घरेलू' आदर्श हमारे पुरखा मानते थे, उस का भी उन्हें खंडन करना चाहिए । जो स्त्री समय के साथ नहीं चल सकती, उस का जीवन ही क्या ?

लेकिन अपनी स्त्री—जै-हुक् । अपनी स्त्री मे एकाग्रता और समय का गुण होना चाहिए । उस मे क्षमता होनी चाहिए कि सौ काम छोड़ कर भी पति की ओर ध्यान दे सके (और दे) । जीवन की भीत ही है कुटुम्ब, उस की रक्षा करना स्त्री का परम कर्तव्य है । इस के लिए नैर-मपाटे और खेल-तमाशों का त्याग करना पड़े तो उसे चाहिए कि प्रसन्नता से उन्हें तिलांजलि दे दे और इसे बेगार न समझ कर अपना गौरव जाने, क्योंकि इस के द्वारा वह जगत् की पालने वाली, ईश्वर की समकक्ष, हो जाती है ।

अपनी स्त्री मे विवेक आवश्यक है । यह मानी हुई बात है—आज-कल का विज्ञान भी यही कहता है—कि स्त्री स्वभावतः रुढ़िवादी है, पुरुष क्रान्तिवादी । स्थायित्व स्त्री की मुख्य देन है । उसी का काम है

कि वह जीवन को एकदम टाँवाडोल नहीं हो जाने देती, हर-एक लहर में स्वयं नहीं वह जाती। नयेपन के आकर्षण में पड़ कर उसे अपना सनातन रूप नहीं भूल जाना चाहिए। जो नया है, वह कल पुराना भी तो हो जाएगा, लेकिन जो प्राचीन है, वह चिरन्तन है। 'मॉडर्न' होने का तो आज-कल एक रोग हो गया है, जिस से खुदा बचाये।

और अपनी स्त्री को सादगी-पसन्द होना चाहिए। मिल्क-सैटिन, जार्जेट-किमखाव, जरी-गोटा, पाउडर-क्रीम, वंगल-ब्रेसलेट—जिम का जीवन इन्हीं में रमा हो उस की क्षुद्र आत्मा क्या कर सकेगी? आर्थिक दृष्टि से भी देखा जाए, तो यह पूँजी को ऐसी जगह डाल देना है, जहाँ मूल-धन तो नष्ट होता है, मूद भी नहीं प्राप्त होता। और कौन यह नहीं जानता कि फैशन का मोह कितना भयकर है? दूसरो की स्त्रियाँ फैशनेबल होती है, तो हो, बला से।

लेकिन ये सब आम बातें हैं। इस प्रकार की बातें कोई भी पुरुष स्त्रियों के बारे में कह सकता है। जहाँ व्यक्तिगत मेरा प्रश्न आता है, वहाँ मैं अपने लिए एक बड़ी भारी कैद रखना चाहता हूँ।

किसी भी स्त्री को—चाहे कैसी भी स्त्री को—चाहने की प्रकाड वेव-कूपी जब मैं कहूँगा, तब उसे अखवार में छपाने नहीं जाऊँगा। अखवार में यदि कुछ घोषित कर सकता हूँ तो यही कि सिद्धान्ततः मैं इस बात को ही गलत समझता हूँ कि कोई पुरुष किसी स्त्री को चाहे। दुनिया की तमाम वेवकूपियों की यह जड है। इस के अलावा चाहने का काम प्रकृति ने तो मादा के ही सिपुर्द किया है। हाँ, स्त्री द्वारा चाहा जाना दूसरी बात है। कोई यह पूछे कि कैसी स्त्री द्वारा चाहा जाना मैं पसन्द कहूँगा तब दो-एक बातें मैं कह सकता हूँ। सुनिए :

प्रकृति ने आरम्भ में मानवेतर प्राणियों को एकपत्नीव्रती (मॉनोगैमस) बनाया था, लेकिन जब प्रकृति की उत्पत्तिशीलता ने उन के आगे जीवन-संग्राम की—अस्तित्व के लिए संघर्ष की—समस्या खड़ी कर दी, तब सहूलियत और जैविक मितव्ययिता के कारण वे बहुविवाही दलों में रहने लगे। उदाहरणार्थ, बन्दरो के गिरोह में एक बानरराज ही सारे 'हरम' का पति होता है, बाकी बन्दर 'दरवारी' होते हैं, जो इस ताक में रहते हैं कि बानरराज कब कमजोर हो और कब उन्हें लपक-भण्ड का मौका मिल जाये। एक को हटा कर दूसरा वही राजा बनता

है, जो अपने पराक्रम से वाकी सबको मार भगाये—हरा दे। तब यह दूसरा राजा उसी 'हरम' का पति बन जाता है।

इस के विपरीत मनुष्य प्रकृति से बहुविवाही (पॉलीगैमस) है और आर्थिक दबाव से मजबूर हो कर ही एकव्रती बन कर रहने लगा है। यहाँ नैतिकता का प्रश्न नहीं है, क्योंकि नैतिकता तो हमारी जीव-प्रकृति-सम्बन्धी (बायोलॉजिकल) प्रेरणाओं के पीछे चलने वाली चीज़ है।

पुस्त-दर-पुस्त एकव्रती हो कर रहने पर भी पुरुष अपनी बहु-विवाही वृत्तियों को एकदम दबा नहीं सका है। वह उन्हें दूसरे तरीकों से शान्त करना चाहता है। फलतः अनेक प्रकार के खिचाव पैदा हो जाते हैं, एक संघर्ष-सा उठ खड़ा होता है, जो कभी-कभी विनाशकारी भी हो सकता है। इस लिए स्त्री को ऐमा होना चाहिए (यानी मैं ऐसी स्त्री द्वारा चाहा जाना पमन्द कहूँगा) जो एक ही में अनेक व्यक्तित्व रख मके, विभिन्न अवसरों पर जिस के विभिन्न रूप और विभिन्न पहलू हों और इस प्रकार जो स्वयं एक हो कर भी पुरुष की बहुविवाही वृत्ति को आप्यायित कर सके।

प्रकृति का काम तो वही समाप्त हो जाता है, जहाँ स्त्री को मातृत्व मिल जाता है। (आज भी लोग स्त्री को 'अमुक की माँ' कह कर पुकारते हैं) लेकिन स्त्री का काम वहाँ समाप्त नहीं होता। स्त्री को कम से कम इतने रूप धारण करने में तो समर्थ होना ही चाहिए : (१) वच्चों की माता, (२) औद्धिक सहयोगिनी और सखी, (३) उद्यमशील और पराक्रमी शिकारी की साथिन (यानी जो जीवन-संग्राम में लड़ मके, लड़ने को उत्साहित कर सके और संघर्ष में जय की हुई वस्तु की निधि हो सके), (४) नुमाइगी कला की कोमल वस्तु (जिसे यत्न के माय सँभाल कर रखा जाये), (५) खिलांना (जिस के साथ खेल कर मनोरंजन किया जा सके, और बाल-भावना को तृप्त किया जा सके) और (६) रक्षिका (वर्ह मजबूत लकड़ी, जिस पर वक्त पड़ने पर झुका जा सके, जो सँभाले)।

यह न समझना चाहिए कि इस में स्त्री पर कोई ऐसा विशेष बोझ डाला जा रहा है, जिस से पुरुष मुक्त है। स्त्री के ये विभिन्न रूप वास्तव में उन विभिन्न रूपों के प्रतिरूप हैं, जो पुरुष अपने में पाता है। पुरुष अपने माता-पिता, भाई-बहन को छोड़ कर जिसे अपनाता है, उस में इतना सामर्थ्य होना चाहिए कि वह उस की पूरक हो—उन की कमियों

को पूरा कर सके ।

स्त्री स्वभावतया रूढ़िवादी है, जीवन को स्थायित्व देती है । पुरुष स्वभावतया क्रान्तिवादी है, विकास की ओर बढ़ता है । लेकिन प्रत्येक पुरुष में स्त्रीत्व का कुछ अंश होता है (जो अनेक प्रकार प्रकट हो सकता है) तब प्रत्येक स्त्री में भी पौरुष का कुछ अंश होना चाहिए । लेकिन कैसा पौरुष ? लड़ना भी तो पुरुष का गुण है । स्त्री में पौरुष का सर्व-श्रेष्ठ रूप वह है जो उसे उदार बनाता है, जो उसे सामर्थ्य देता है कि वह विकास और परिवर्तन के प्रति सहनशील हो सके और उसे जीवन में घटित करने में पुरुष को सहायक हो सके । प्रकृति से वह रूढ़िवादी है लेकिन बुद्धि से वह क्रान्तिवादी हो सकती है । पुरुष आगे बढ़ जाता है उस नयी स्थिति को कायम रखना स्त्री का काम है, ताकि पुरुष फिर पीछे न खिसक आये । पुरुष में इस प्रकार की व्यावहारिक कार्य-कुशलता नहीं होती : उस की कमी स्त्री ही पूरी कर सकती है ।

स्त्रियो में विनोद-वृत्ति (सेंस ऑफ ह्यूमर) नहीं होती । इस का एक ही प्रमाण काफी है । संसार के साहित्य में कोई हास्य-लेखिका नहीं देख पड़ती है । हाजिर-जवाबी उन में रही है । एक पैना और कभी-कभी विपैला चातुर्य (विट) उन में मिलता है, लेकिन सच्चा हास्य कभी नहीं । यह शायद इसी लिए है कि जीवन का सब से गम्भीर उत्तरदायित्व उन पर है—जाति को कायम रखना—प्रजनन । पुरुष को गम्भीर (सीरियस) समझा जाता है, लेकिन उस में तटस्थ होने की योग्यता उसे हास्यवृत्ति देती है । स्त्रियो में तटस्थ होने की योग्यता नहीं होती (मौका भी नहीं होता, यह ठीक है) । यदि मैं कभी यह गवारा करूँगा कि किसी स्त्री की चाहना मुझ में हो, तो ऐसी स्त्री चाहूँगा, जिस में हास्यवृत्ति काफी मात्रा में हो, जो संसार पर भी हँस सके, अपने पर हँस सके और हाँ, मुझ पर हँस सके—यद्यपि मुझ पर बहुत अधिक नहीं !

लिख तो मैं गया, लेकिन अब सोच रहा हूँ कि इस से होगा क्या ? शायद मेरी गति उस आदमी-सी ही होगी, जो फाँसी के खिलाफ प्रचार किया करता था । वह सदा कहता था कि तलवार से मरना ठीक, जहर खा कर मरना ठीक, डूब कर मरना ठीक, बिजली से मरना ठीक, लेकिन फाँसी ! — वह किसी राक्षस की सूझ है । एक दिन उसे एक जल्लाद मिल गया । उस की बात सुन कर जल्लाद को क्रोध हो आया । जल्लाद

ने कहा—“क्यों वे, तू मेरे निःस्पृह आत्म-न्याग की कद्र न कर के उनटा मेरे व्यवसाय के विरुद्ध प्रचार करता है ?” और प्रचारक को एक चांटा रसीद किया। उस के बाद जानते हैं प्रचारक का क्या हुआ ? उसे दी गयी—फाँसी।

लेकिन खैर, जो आता है, सो आये। अभी तो मैं अपने मन की कह लूँ और खुश हो लूँ कि मैं अभी तक विवाहित नहीं हूँ, नहीं तो यह बात भी न कह पाता—ऐसा कुछ कहना बेमौत मरना होता—बल्कि उस में भी बदतर, बेमौत जीना होता।

१ यह लेख बर्मी 'विशाल भारत' में "मैं कैसे स्त्री चाहता हूँ ?" शिर्षक पर एक परिमवाद के अन्तर्गत मन् '३७—'३८ में छपा था। तब लेखक का नाम दिया गया था डॉ० अब्दुल नतीफ़। इन के पुनः प्रकाशन का खान प्रयोजन न होता, पर मन् १९७० में बी० बी० सी० में एकाग्र्य यही प्रश्न पूछा जाने पर जो उत्तर दिया था (३० पिछली छाप) उस ने बाद दिनांक कि एक माँग (हमें में ही प्रस्तुत की गयी मही) इतने वर्षों तक एजन्सी बनी रही है। विनोद-प्रियता की माँग। नहीं जानता कि इस का और विनो के लिए कोई अर्थ होगा या नहीं, पर स्वयं प्रत्यक्ष-सोचन करना हुआ अपने ही को समझने में इसे उपयोगी पाना है। बेमौत मरने और बेमौत जीने, दोनों के यन्त्रि चित् आनन्दन के बाद जानता हूँ कि बात हमें की नहीं है, पर इसी लिए तो हमें के निवा कोई चारा नहीं है।

कुट्टिजात-विनोदेन-१

हिन्दी के सब से अधिक जाने हुए अजनबी से मिलना कुछ आसान काम नहीं है, ऐसा उन के रोज के मिलने वालों से सुन रखा है। फिर भी जब विशेषांक के लिए विशेष भेट कुछ विशेष प्रकार की होनी ही थी तब सोचा कि इस से भी विशेष और क्या होगा। घर पर वह किसी से मिलते नहीं या कोई मिलने पहुँच जाये तो घर उस को सौंप कर कही चल देते हैं, इस लिए दफ्तर जाना ही ठीक समझा।

“मैं आप से इटरव्यू लेने आया हूँ।”

एक अभेद्य मुस्कान। “बैठिए तो। इटरव्यू किस हैसियत से?”

“जी मैं विशेष सवाददाता—”

अब की बार थोड़ी हँसी। “आप की हैसियत नहीं पूछ रहा—वह तो जानता हूँ। लेकिन इटरव्यू देने की मेरी क्या हैसियत?”

मुझे ध्यान हुआ कि हमारे अजनबी एक से अधिक व्यक्तित्व बताने और बनाये रखने में विश्वास रखते हैं। तत्परता से कहा, “मैं साहित्य-कार अज्ञेय—”

“अज्ञेय से इटरव्यू?” वह पीठ टेक कर बैठ गये और थोड़ी देर एकटक मेरी ओर देखते रहे। देखते-देखते (बल्कि यहाँ शायद मुझे कहना चाहिए दीखते-दीखते) मुझे लगा कि वह कही दूर हटते जाते हैं। अलग, तटस्थ होते जा रहे हैं यानी एक व्यक्तित्व की जगह दूसरा व्यक्तित्व—(भोक्ता की जगह द्रष्टा का^१)—पहना या ओढ़ा जा रहा है। यहाँ तक कि अब की बार जो व्यक्ति बोला वह मेरा तो अजनबी था ही, अज्ञेय के बारे में भी अन्यपुरुष के लहजे में बोला “देखिए, अज्ञेय तो कृतिकार है। कृतिकार को जो कुछ कहना होता है कृति में ही कहता है। उस के बाहर जो कुछ कहे वह अविश्वसनीय है तब वह पूछने

से फायदा ?”

मैंने हठ करते हुए कहा, “आप और अज्ञेय क्या दो हैं ? मैं आप से पूछ रहा हूँ ।”

“मैं ? मैं तो अब केवल पत्रकार हूँ । कभी फिर साहित्यकार हो जाऊँगा इस की आशा तो नहीं छोड़ी है, पर यह भी हो सकता है कि इस से भी गयी-गुजरी अवस्था में जा पड़ूँ—अध्यापक हो जाऊँ ! फिलहाल इस हीनतर पद का निर्वाह कर रहा हूँ । बल्कि कहिए तो मैं आप को इंटरव्यू कर लूँ—बल्कि (घंटी की ओर हाथ बढ़ाते हुए) पहले आप का फोटो ही क्यों न खिंचवा लिया जाये—”

“मेरा क्या इंटरव्यू ? मैं तो आप का संवाददाता हूँ । आप इंटरव्यू ले लेंगे तो मेरी रोज़ी भी खतरे में पड़ जायेगी । चलिए मैं एक सम्पादक पत्रकार से ही भेंट ले लेता हूँ ।”

उन की मुस्कराहट में अनुमति थी ।

मैंने पूछा, “पत्रकार के नाते आप से राजनीति के बारे में भी पूछा जा सकता है । मैं दल-वदल के बारे में सवाल पूछना चाहता हूँ । आप कहते हैं और आप ने लिखा भी है कि प्रश्नों को व्यापक सांस्कृतिक सन्दर्भ में देखना चाहिए । लेकिन दल-वदल का सांस्कृतिक सन्दर्भ क्या हो सकता है ?”

“हो कैसे नहीं सकता ? राम-राज्य में—मेरा मतलब असल राम-राज्य से है, रामायण वाले राम-राज्य से, इस रामछाप कामराज्य से नहीं—राम-राज्य में ही विभीषण ने दल-वदल द्वारा राजपद पाया था । अब जनता तो अभी तक कहती है कि विभीषण ने लंका ढायी ; लेकिन राजपद से कभी किसी ने कहा कि राम ने अयोध्या ढायी ? जब कि हमारी असल चिन्ता लंका के बारे में नहीं, अयोध्या के बारे में होनी चाहिए ।”

“तो आप का आशय मैं यह समझूँ कि हमारे यहाँ दल-वदल की परम्परा है और इस के पीछे रामायण का प्रभाव है ?”

फौरन कोई जवाब नहीं मिला । सामने की मुस्कराहट की दीवार को देखते-देखते मुझे शरारत सूझी । मैंने कहा, “क्षमा कीजिए, यह मुस्कान तो अज्ञेय वाली मशहूर मुस्कान है जिस का जो चाहे जो अर्थ लगा ले ।”

“जी हाँ, मैं उन लोगो में से नहीं हूँ जो किसी भी प्रभाव से इनकार करने में ही गौरव समझते हैं । मैं तो जिस के भी सम्पर्क में आता हूँ उस

से प्रभाव ग्रहण करता हूँ । और अज्ञेय से तो मेरा घनिष्ठ सम्पर्क है, यह कोई रहस्य नहीं है ।”

“अच्छा तो रामायण के प्रभाव से फिर आज के शासन को भी राम-राज्य माना जाये ?”

“राम-राज—कामराज—वामराज । जो चाहे मान लीजिए । थोड़ा सोचें तो कोई भी नाम सार्थक हो जायेगा ।”

थोड़ा रुक कर मानो अन्तर्मुखीन स्वर से दोहराते हुए “वाम राज !” फिर वह एकाएक जोर से हँस दिये; मानो उन्हें इस का कोई नया अर्थ सूझा हो ।

“राजीव और सोन्या के विवाह के बारे में आप की क्या राय है ?”

“मैं क्या काजी हूँ ? और होता भी तो—”

मैंने दवे बिना कहा, “सुना है मुल्ला तो आप रहे हैं ।”

“मुल्ला भी नहीं रहा, सिर्फ मुसलमान बन कर एक मौलवी के हुजरे में रह चुका हूँ । लेकिन खैर, यह दाँव आप का रहा ।”

“तो फिर राय ?”

“लोगों के निजी मामलों पर—”

“लेकिन प्रधानमन्त्री की सन्तान का विदेश में विवाह क्या सिर्फ निजी मामला है ? क्या इस स्तर के सार्वजनिक व्यक्तित्व के कौटुम्बिक सम्बन्ध भी सार्वजनिक महत्त्व नहीं रखते ?”

वह कुछ सोच में पड़ते हुए दीखे । अपना पलड़ा भारी समझ कर मैंने थोड़ा और चिढ़ाने के लिए कहा “और इस का जवाब भी मुझ को ऐतिहासिक सन्दर्भयुक्त चाहिए ।”

इस पर वह हँसे । “यानी खीर बनायी जतन से चरखा दिया जलाय ? अच्छी बात है, वही सही । आप ने रोमन इतिहासकार प्लाइनी का नाम सुना है न ?”

मैंने कुछ अचकचाते हुए कहा, “हाँ-अँ-अँ ।” डर लगा, कहीं वह प्लाइनी के बारे में कुछ पूछ ही न बैठे ।

“तो प्लाइनी ने ईसा की पहली सदी में रोम और भारत—यानी रोम साम्राज्य और भारत साम्राज्य—के सम्बन्धों पर टिप्पणी करते हुए इस बात पर खेद और चिन्ता प्रकट की थी कि रोम का सारा सोना खिच कर भारत चला जा रहा है । सोना—सोन्या । लेकिन उस समय रोम का सोना इस लिए खिंचा चला आ रहा था कि भारतीय माल का

आयात इतनी मात्रा में होता था । कला-विलास की सब सामग्री भारत से निर्यातित हो कर पश्चिम जाती थी और पश्चिम का सोना यहाँ आता था । अब विलास-वस्तुओं का आयात कौन कहाँ से करता है, यह बताने की जरूरत नहीं है । 'भारतेन्दु' ने फ़िरंगी की शिकायत की थी : हम सन्दर्भवश फ़िरंगी का अर्थ अंग्रेज़ लगाते रहे लेकिन फ़िरंगी नाम भी फ़्रांस से बना है और इस का अर्थ भी था भूमध्यसागर के उत्तरी तट से आने वाले सभी गौरवर्ण विदेगी—क्या अंगरेज़, क्या फ़्रासीसी, क्या पुर्तग़ेज़ी और ओलंदेज़ी, क्या इटालियन ।”

“लेकिन क्या आप विषय से हट नहीं गये हैं ?”

“मैं ?” कुछ ऐसे स्वर से, मानो सारी दुनिया विषय से हट जाये, वह ऐसा प्रमाद नहीं कर सकते । “जी नहीं, मेरी बात सोलहों आने सन्दर्भ ही है । थोड़ा सोचने की जरूरत है ।”

“लेकिन पत्रकारिता में तो बात ऐसे कहनी चाहिए कि सोचने की जरूरत न पड़े—”

उन्होंने एकाएक विगड़ कर कहा, “वैसी पत्रकारिता मैं नहीं करता—साहित्यकार नहीं रहा तो क्या हुआ ? वैसे इटरव्यू आप को चाहिए तो—तो—” हाथ का एक अनेकार्थ-व्यजक इशारा कर के सभी चुप हो गये । उस इशारे की परिधि में मानों बहुत-से दूसरे पत्र या पत्रों के सम्पादक आ गये थे जिन का नाम लेना भी उन्हें गवारा नहीं था । “बात यह है कि मैंने कभी अपने पाठक को बेवकूफ नहीं समझा—पत्रकारिता में भी नहीं समझता ।” फिर आँखों में एक व्यग्य-भरी मुस्कान लाते हुए उन्होंने जोड़ दिया, “मैं तो भेंट करने वाले को भी पाठक के बराबर मानता हूँ—हाँ आप चाहे कि आप को अपवाद समझा जाये तो जैसा आप कहें ।”

मैं कुछ और पूछने जा रहा था कि एकाएक उन्होंने कहा, “आप तो होली अंक के लिए भेंट करने आये थे न ? तो फिर इतना काफी है । मेरी भेंट वार्ता के लिए इस से अधिक जगह कोई सम्पादक नहीं देगा ।” और थोड़ी देर रुक कर उन्होंने जोड़ दिया : “हालाँकि सम्पादक जरूर अपवाद भी हो सकता है ।”

मैंने ज़िद की : “कुछ पत्र तो परिशिष्टांक भी निकालते हैं—‘होली अंक’ के बाद भी तो ‘व्यग्य-विनोद अंक’ हो सकता है ।”

कुट्टिजात-विनोदेन-२

उत्तर भारत का हर लेखक यानी हिन्दी-लेखक एक अजूबा होता है। लेकिन उपेन्द्रनाथ 'अस्क' जब दक्षिण की सद्भावना यात्रा पर आये थे तब उन्होंने अपने सद्भावना-प्रसार के दौरान एकाधिक बार कहा कि "आप लोग हमें ही अजूबा मानते हैं? तब आप ज़रा 'अज्ञेय' से मिलिए—उन्हें तो हम भी एक अजूबा मानते हैं।" तब से कौतूहल था जो इस बात से और बढ़ गया कि मोहन 'राकेश' से उनके बारे में पूछने पर उन्होंने कहा: "बात तो ठीक है—न मालूम अस्क कैसे एक फ़ैक्ट सही वयान कर गया। पर ठहरिए, एड्वाइस उस की ठीक नहीं है—क्यों कि अज्ञेय से मिलने की राय मैं नहीं देता। वह अजूबा ज़रूर है, पर मीट करने लायक हरगिज़ नहीं—बल्कि उस से मिला तो जा ही नहीं सकता। मिलना तो मेरे जैसे यारवाश आदमी से चाहिए।"

इस लिए केरल में भारतीय लेखक सम्मेलन के लिए जब वह इधर आये तो उन से मिलने उद्योगमंडल जा पहुँचा। वहाँ पहुँचा तो पता लगा वह घूमने कोचिन गये हैं; कोचिन में पूछ-ताछ कर निराश हो कर समुद्र की ओर घूमने चला गया तो देखा, एक 'ढूह की ओट' काठ-चम्पे के झाड़ के नीचे बैठे रेती में सीपियाँ खोज रहे हैं—अज्ञेय। अपने को सफल मान मैं उन के समीप जा कर रेती में बैठ गया।

यह समझ कर कि मैं काठचम्पे की छाया का साक्षात् करने आ बैठा हूँ, वह सारी छाया मेरे लिए छोड़ कर दूर जा बैठे और फिर सीपियाँ वटोरने लगे। जैसे किसी दूसरे का सामीप्य उन्हें पसन्द नहीं था।

मैं थोड़ा अप्रतिभ तो हुआ, पर साहस कर के फिर उन के पास चला गया। ग़लतफ़हमी बढ़े नहीं, इस छर्याल से मैंने कहा: अज्ञेय जी, मैं तो

मे भी कुछ निष्ठावान् प्रकाशक हुए हैं और अब भी हैं। ऐसे भी प्रकाशक हुए हैं, और हैं, जिन्हें लेखको ने सुहृद् के रूप में पाया है और जिन की मैत्री भी दोनों के लिए आत्मिक तृप्ति का आधार बनी रही है। अपनी ही कहूँ : मैंने अभी जितनी तरह के प्रकाशको का वर्णन किया है, सभी का निजी अनुभव मुझे है, लेकिन साथ ही ऐसे भी हैं जिन का मैं बन्धुवत् सम्मान करता हूँ। वस्तु यह कहूँ कि मेरे लिए वे सदैव पहले बन्धु रहे हैं और पीछे प्रकाशक। कह लीजिए कि बन्धु ही हैं वे जो कि प्रकाशन का काम भी करते हैं। अकृतज्ञ मैं नहीं होना चाहता — कोई भी लेखक अकृतज्ञ नहीं होता—लेकिन वस्तु-स्थिति से आँखें मूंदना भी ठीक नहीं है। हिन्दी के अधिकतर प्रकाशक अभी अनपढ़ और संकीर्ण बुद्धि के हैं। जो अपवाद हैं, उन्हें बारम्बार नमस्कार !

पीठिकाएँ

सपने मैंने भी देखे हैं

मेरी एक कविता है, 'सपने मैंने भी देखे हैं'। उस में कुछ उन स्वप्नों का चित्र खींचने की भी कोशिश की गयी है। पर अभी निरे रंगीन सपनों की बात क्या करनी ? पाठक के सपने ज़रूर मेरे सपनों से ज्यादा रंगीन होंगे—मेरे सपनों के रंग धुँधले भी तो पड़ गये हैं !

कहते हैं कि अच्छी नींद वह होती है जिस में सपने नहीं आते। मैं तो अच्छी ही नींद सोता हूँ। कभी सपने आते भी हैं तो याद नहीं रहते, सबेरे कुछ ध्यान रहता है कि अच्छा-सा सपना देखा था, पर क्या, यह याद नहीं आता। वन अच्छाई की जो छाप रहती है, उसी को लिये दिन-भर काट देता हूँ।

वचन के सपने भी कुछ ऐसे ही होते हैं : जब जागें तो सपने की मिठास बनी रहे, और कुछ याद रहे या न रहे—यही तो चाहिए ! अपनी कहूँ तो आप को एक रहस्य की बात बता दूँ—मुझ में वह मिठास तो बनी ही हुई है; उसी के कारण मैंने यह सोच लिया है कि असल में मेरा सब से बढ़िया सपना वह है जो मैं अब देखूँगा। आज देखूँगा कि कल देखूँगा कि परसो, यह तो कोई सवाल नहीं है; देखूँगा, वस, यह विश्वास चाहिए और इसी के सहारे मैं जीवन में बराबर नयी स्फूर्ति और उमंग

* 'वचन के सपने' - इस शीर्षक में वचनों के कार्यक्रम में रेडियो से प्रसारित एक वार्ता का किंचित् परिवर्तित (पद्य) रूप।

ले कर आगे बढ़ा चलता हूँ, यह भी सवाल नहीं है कि वह सपना सो कर देखूंगा कि जागते-जागते देखूंगा। क्यों कि असल में सच्ची शक्ति उन्हीं सपनों में होती है जो जागते-जागते देखे जाते हैं। नींद में देखे हुए सपने तो छाया-से आकर चले जाते हैं; जो सपने हम जागते-जागते देखते हैं वे हमारे जीवन पर छा जाते हैं, उसे आगे चलाते हैं, उसे दिशा और गति देते हैं। आप ने सुना है, कोई-कोई बच्चे नींद में उठ कर चलने लगते हैं, और नींद में ऐसे-ऐसे काम कर लेते हैं जो जागते हुए उन में कभी न बन पड़ते ? —जैसे नसैनी चढ़ जाना, या किसी खतरनाक मुँडेर पर से हो गुजरना—यह सब कैसे होता है ? सपने की ताकत से। उसी तरह जो सपने हम जागते-जागते देखते हैं, वे हमें ऐसे काम करने की शक्ति दे देते हैं जो हम से बिना उस शक्ति के कभी न हो सकते। ये जागते स्वप्न असल में आदर्श होते हैं जिन पर हम चलते हैं : ऐसे स्वप्न एक आदमी भी देखता है, समाज भी देखता है, समूचे देश और राष्ट्र भी देखते हैं। स्वाधीनता का स्वप्न जब सारे भारतवर्ष पर छा गया था, तभी तो उस में इतनी शक्ति आयी थी कि बिना रक्तपात के वह स्वाधीन हो जाय और एक विशाल लोकतन्त्र स्थापित कर ले—ससार का सब में बड़ा लोकतन्त्र !

वरसो हुए, हमारे पड़ोस में एक बच्चा रहता था। बच्चों से अक्सर लोग पूछा करते हैं, 'तुम बड़े हो कर क्या बनोगे ?' वैसे ही इस से भी पूछते थे। और वह हमेशा एक ही जवाब देता था जिस पर सब हँसते थे "मैं बड़्हा बनना ए"—मैं बड़ा बनूँगा। पर सोच कर देखें तो हँसने की बात इस में कुछ नहीं है। बात यह है कि यही उस का सपना था। और सपना इस लिए था कि उसे बात-बात पर टोका जाता था कि 'बड़े हो कर यह करना', 'बड़े हो कर वह लेना', 'बड़े हो कर यह समझोगे', वगैरह। उसने समझ लिया कि बड़े हो जाना ही सब समस्याओं का हल है—बड़े होते ही सब अड़चने दूर हो जायेंगी, सब ताकत मिल जायेगी, सब चीज़ें सुलभ हो जायेंगी ! जो बनने में कुछ भी बनना सम्भव हो जाये, वही तो बनना चाहिए ! बच्चे से कभी पूछें कि तुम यह लोग कि वह, तो वह सीधा जवाब थोड़े ही देता है ? कहता है, "दोनों—सब !"

एक और हमारे पड़ोसी भाई को रट लगी रहती थी कि कोई उन्हें झाड़ू बना दे, वह मेहनत करेंगे। और ज़िद पर मचलते थे तो घंटों धूल में बैठे यही दुहराते रहते थे। यह इस लिए कि पहले मेहनत के आने पर उन्हें कमरे में बन्द कर दिया जाता था कि धूल से बचे रहे। और हज़रत कमरे में बैठे झाड़ू का शब्द सुना करते थे और कल्पना किया करते थे कि मेहनत होना ही मुक्त होना है।

और अब अपनी सुनाऊँ ? हँसियेगा मत ? मेरा सपना यह था कि मैं एक पोटली कन्वे की लाठी में लटकाये चला जा रहा हूँ—कहाँ ? कहाँ का क्या सवाल, बस चला जा रहा हूँ और अनन्त काल तक चलता जाऊँगा ! मुझे घुमक्कड़ी पसन्द थी, शहर हो कि जंगल, नदी-नाले कि पहाड़, समुद्र कि रेगिस्तान कि तीर्थ-स्थल कि पुराने खँडहर। कभी पैदल, कभी घोड़े पर, कभी ताँगे-बैलगाड़ी में, कभी ऊँटगाड़ी या शिकरम पर—मोटर का कभी ध्यान नहीं होता था, मोटर में तब तक बैठा भी नहीं था। बस वह लाठी साथ और पोटली साथ; पोटली में एक कम्बल हो जिसे लाठी पर टाँग कर रात के लिए तम्बू बना लिया जाये, एक जोड़ी कपड़ा बदलने के लिए; एक कापी और पेसिल लिखने और तस्वीरें बनाने के लिए; एक गिलास, एक चाकू, एक छोटी कुल्हाड़ी, थोड़ी-सी रस्मी, और, हाँ, दो-एक सेब या नारंगियाँ। और अब बताने ही पर आया हूँ तो हँसने की बात भी बता ही दूँ : इस सपने को यथार्थ रूप देने के लिए मैंने एक लाठी और पोटली तैयार कर के छिपा कर रख भी छोड़ी थी ! लाठी तो मैंने खुद काट-छाँट कर बनायी थी; चाकू और छोटी कुल्हाड़ी जन्म-दिनों पर उपहार मिली थी (उपहार भी क्या मिली थी, निहोरे करके भेंट करा ली थी)—सवाल कम्बल का था : घर से माँगने पर तो पोल खुल जाती ! उस का उपाय संयोगवश निकल आया। एक छोटा लड़का हमारे यहाँ नौकर रहा; पिता जी ने उसे एक पुराना कम्बल दिया कि वह कोट बना ले। उस के कोट के लिए आधा ही कम्बल काफी था, इस लिए बाकी आधा मैंने ले लिया—पिता जी तो भला पूछते क्या कि सारा कम्बल लगा कि नहीं, और लडके को कहने की नहीं सूझी क्यों कि रात को ओढ़ने के लिए तो उस के पास रज़ाई थी ही !

यह पोटली मेरे पास सात-आठ बरस रही। मैट्रिक पास कर के

जब घर से अलग हो कर कलेज गया, तब वह छूट गयी; दो साल बाद लौट कर फिर मैंने उसे खोल-खाल कर इधर-उधर कर दिया ।

पोटली तो गयी, पर यह न समझिये कि सपना भी गया । सपना अब भी मेरे साथ है । यो समझ लीजिए कि मन ही मन हमेशा लाठी-पोटली या डोरी-डंडा लिये तैयार रहता हूँ—क्या जाने कब सपना एकाएक सामने आ कर कहे . “चलो तो चलो !” और मैं सब छोड़-छाड़ कर चल निकलूँ—किधर, नहीं मालूम; कब तक, यह भी नहीं मालूम, लेकिन चलूँ तो सही, यह सारी इतनी बड़ी दुनिया देखता हुआ !

एक और भी सपना था—किताब लिखने और छपाने का । छपाई कैसे होती है यह तो जानता नहीं था, हाथ से सुन्दर अक्षर लिखा करता था, और तस्वीरे तो पिता जी की किताबों में से काट लिया करता था, या उन से फोटो माँग लिया करता था—उन के पास देश-देशान्तर के बहुत फोटो रहते थे । और जिल्दे भी बढ़िया-सी किसी किताब पर से उखाड़ कर लगा लिया करता था—पीछे तो सीख लिया कि जिल्दे बनती कैसे है । एक आध दफे तो पिटाई भी हुई किताबे फाड़ने पर; लेकिन पिता जी मेरी किताबे देख कर खूब हँसते थे और उन का गुस्मा प्रायः उस हँसी में खो जाता था । मुझे इस हँसी का बहुत बुरा लगता था—क्यों कि मैं तो उन की लिखी हुई किताब देखकर कभी नहीं हँसता था ! फिर मैंने हाथ से लिख कर एक पत्र निकाला : उस का नाम था आनन्द-बन्धु । इसे कोई चार साल तक चलाया ।

और देखिए—यह सपना भी मेरे साथ ऐसा चिपटा कि अब काम के नाम पर कुछ सोचता हूँ तो किताब लिखने, या पत्रिका निकालने की । और यही सपना देखते-देखते लेखक और सम्पादक बन गया हूँ । (और कभी इस काम से छुट्टी पाता हूँ तो घुमक्कड़ी के लिए या घुमक्कड़ी के सहारे—यानी एक सपने से उबरता हूँ तो दूसरे में जा उलझता हूँ ।) मैंने कहा न, सपनों में बड़ी ताकत होती है ? और लिखने में भी सोचता हूँ कि जो लिखा वह जब लिखा तब तो अच्छा ही समझ कर लिखा, पर सब से अच्छी किताब तो वह होगी जो अब लिखूँगा । ठीक वैसे ही, जैसे मेरा सब से अच्छा सपना वह है जो मैं अभी देखने वाला हूँ—और वचन से ही वस अभी-अभी देखने की उमंग में चला आया हूँ ।

‘ऋण-स्वीकारी हूँ’

यो तो किसी भी युग में कवि का बहुश्रुत होना आवश्यक माना जाता रहा है, पर आधुनिक काल में कोई विरला ही भाग्यवान् होगा जिस ने जो कुछ पाया है केवल एक ही भाषा के माध्यम से पाया हो, फिर वह भाषा चाहे देव-भाषा ही क्यों न हो। मैं ऐसे भाग्यवानों में नहीं हूँ। वल्कि ऐसा अवोध भी हूँ कि नाना भारतीय और अभारतीय भाषाओं से जो कुछ प्रेरणा मैंने पायी है उसे सहर्ष स्वीकार भी करना हूँ। मेरा साहित्य का अध्ययन बहुत नियमित नहीं रहा, किसी पद्धति के अनुसार नहीं चला, कुल मिला कर इसे मैं अपना सौभाग्य ही मानता हूँ, यद्यपि इस से कुछ कवियों से मेरा उतना, या वैसा, या उतना पुराना परिचय नहीं हो पाया जितना होना चाहिए। हर कवि की रचना में ‘मौलिक’ और ‘परम्परा-प्राप्त’ का मिश्रण—या कह लीजिए नमन्वय—रहता ही है; पर परम्परा में मैंने जो ग्रहण किया वह क्यों कि समकालीन अनेक कवियों से कुछ भिन्न रहा, इस लिए उस का प्रभाव भी कुछ भिन्न पड़ा। फलतः दूसरो का अवदान भी एक मौलिकता के रूप में प्रकट हुआ—यह दूसरी बात है कि कुछ लोगों को वह रची तो कुछ ने भर पेट गालियाँ भी दी।

संस्कृतज्ञ पिता के प्रभाव से मेरी शिक्षा पहले संस्कृत में आरम्भ हुई। वह भी पुराने ढंग से—यानी अष्टाध्यायी रट कर। पक्का नहीं कह सकता, लेकिन मेरा ख्याल है कि यह रटन्त अक्षर-ज्ञान से भी पहले शुरू हो गयी थी। जो हो, सब से पहले और पुराने काव्य-प्रभावों का स्मरण करने लगूँ तो संस्कृत श्लोकों की ध्वनियाँ ही मन में गूँज जाती हैं: शिव महिम्नस्तोत्र का मन्द्र गम्भीर शिखरिणी छन्द, पिता के भारी और ओजस्वी कठ-स्वर में गाये हुए शार्दूलविक्रीडित के छन्द, जिन में कुछ

उन्होंने मुझे भी कंठस्थ कराये थे और जो अभी तक अविस्मृत हैं, जैसे सरस्वती की वन्दना का श्लोक

या कुन्देन्दु-तुषार-हार-धवला, या श्वेत वस्त्रावृता

तुलसी की शिव-वन्दना का

वामाङ्के च विभाति भूधर-सुता देवापगा मस्तके
भाले वालविधुर्गले च गरलं यस्योरसि व्यालराट्

और राम-वन्दना का

शान्तं शाश्वतमप्रमेयमनघं निर्वाण-शान्तिप्रदम्
ब्रह्मा-शम्भु-फणीन्द्र-सेव्यमनिशं वेदान्त-वेद्यं विभुम्

तब नहीं जानता था कि यह श्लोक कहाँ का या किस का है; रामायण को मैं उस के एकश्लोकी रूप में जानता था। वाल्मीकि रामायण का वालकाड और अयोध्याकाड पिता से वाद में पड़ा था, पर तुलसी रामायण तो बहुत पीछे तब पड़ा जब अपनी शिक्षा की त्रुटियाँ पूरी करने का व्यवस्थित प्रयत्न करने लगा।

असल में पिता जी का विश्वास था—उस काल में बहुत-से लोग ऐसा मानते थे—कि पढ़ना हो तो संस्कृत-फारसी पढ़ें; हिन्दी का क्या है, वह तो अपने-आप आ जायेगी। आज मैं यह तो न मानूँगा कि हिन्दी विधिवत् पढ़े बिना आ जाती है, पर यह मानता हूँ कि उसे ठीक जानने के लिए संस्कृत और फारसी दोनों जानना और उर्दू से परिचित होना आवश्यक है।

मैं वाल्मीकि के वाद कालिदास और राजा भोज की गायियों के द्वारा कालिदास के और कुछ अन्य संस्कृत कवियों के नामों से थोड़ा-बहुत परिचित होने ही लगा था कि सादी और हाफ़िज़ के नामों से भी परिचित हो गया, और फारसी के शेर तो नहीं पर कहावतें मुझे याद हो गयीं।

और-अँगरेज़ी की वारी इस के वाद ही आयी। यद्यपि इस के वाद तो

लगातार ही तीन-चार भाषाओं के प्रभाव माथ-माथ चलते रहे—और अभी तक मैं जितना हिन्दी काव्य पढ़ता हूँ कम से कम उतना ही हिन्दी-तर भाषाओं का भी—पर उन समय तो एक-दम ही अँगरेजी साहित्य में डूब गया। लांगफ़ेलो और टेनिसन से शुरू किया—उस वय में प्रायः इन्हीं से तो आरम्भ होता है !—पर प्रभाव टेनिसन का ही अधिक और स्थायी हुआ। मेरा पढ़ना एक-साय ही व्यवस्थित और अव्यवस्थित दोनों होना था—यानी किस के बाद कौन कवि पढ़ूँ यह तो नहीं सोचता था, पर जिस कवि को पढ़ता था उस की सम्पूर्ण कृतियाँ ले कर एक सिरे से दूसरे सिरे तक पढ़ जाता था ! टेनिसन ऐसे कई बार पढ़ा। उन के प्रभाव में अँग्रेजी में लिखना भी शुरू किया। अभी मेरे पास कुछ कावियाँ पड़ी हैं जिन्हें देख कर अब हँस सकता हूँ। टेनिसन के अतुल्य छन्दों की, शैली की, और एक सीमा तक उस के मानसिक झुकाव की ऐसी नकल अब यत्न कर के भी नहीं कर सकता ! लेकिन धीरे-धीरे परन्व वही, तब टेनिसन का बहुत-सा अंश छोड़ा और उसके प्रगीत ही मन में बसे रह गये—उनका सौन्दर्य आज भी स्मरण होते ही अभिभूत कर लेता है।

ब्रेक, ब्रेक, ब्रेक

ऑन दै कोल्ड ग्रे स्टोन्स, ओ सी,

अथवा

आस्क मी नो मोर

की कोटि के प्रगीत कम ही मिलते हैं।

अँगरेजी में तो इस के बाद ही रवीन्द्रनाथ ठाकुर से परिचय हुआ (मूल बाग्ला ने ठाकुर पढ़ना बहुत पीछे की बात है) ब्राउनिंग के ओज-भरे आशावाद और ठाकुर के आशा-भरे रहस्यवाद के सम्मिश्रण ने मेरे नये विकसित मन पर क्या प्रभाव डाला, यह मोचा जा सकता है। पर अँगरेजी की परम्परा यहाँ सहसा टूटी : हिन्दी में पढ़ा

तेरे घर के द्वार बहुत हैं किस से हो कर आऊँ मैं ?

नीलाम्बर परिधान हरित पट पर सुन्दर है
सूर्य-चन्द्र युग-मुकुट मेखला रत्नाकर है ।

करते अभिषेक पयोद हैं वलिहारी इस वेश की ।
हे मातृभूमि ! तू सत्य ही, सगुण मूर्ति सर्वेश की !

और सहसा एक नयी आत्मीयता मिली—वह काव्यत्व मे उतनी नहीं जितनी अपनी भाषा मे—मानो सहसा अपना प्रतिविम्ब दीख गया, और साथ ही यह भी दीख गया कि प्रतिविम्ब दीखने के लिए आकाश नहीं चाहिए, पानी की बूंद मे भी वह दीख जाता है^१ उस के बाद तो मैथिली-शरण गुप्त की जो रचना मिली पढ़ ही न ली वल्कि कापी मे उतार ली—आरम्भिक काल की सरस्वती से कितनी कविताएँ ऐसे नक़ल की होगी ! उस के बाद ही हिन्दी मे कुछ तुकवन्दी करना शुरू किया । अँगरेज़ी मे जहाँ कल्पना या भावना को ले कर चलता था, हिन्दी मे वर्णनात्मक ही पहले लिखा । वह मेरी प्रकृति के अनुकूल नहीं है, और मेरी ओर से वर्णनात्मक या इतिवृत्तात्मक कुछ कभी सामने नहीं आया है—एक खडकाव्य लिखने की वरसो की साध अभी मन मे ही है, फिर भी इस कारण से मैं गुप्त जी को अपना काव्य-गुरु मानता रहा—यह जानते हुए भी कि इस जानकारी से वही सबसे अधिक चौंकते !

मैथिलीशरण गुप्त के जयद्रथ-वध और भारत-भारती का नाम तो इतना अधिक लिया गया है कि उम का उल्लेख करते भी भिन्न होती है । केशों की कथा भी लगभग उतनी ही प्रसिद्ध है । इस के उद्धरण नितान्त अनावश्यक होंगे । पर इसी काल मे दूसरे जिन कवियों ने मुझे प्रभावित किया उन का उल्लेख अवश्य करूँगा ।

१ जब लिखी थी तब यह बात सच थी, अब अपने को निरपराध नहीं मान सकता । यो अँगरेज़ी मे भी थोड़ा इतिवृत्तात्मक लिखा ज़रूर था—उस के बिना टेनिसन का अनुकरण पूरा कैसे होता ?—हाँ, प्रकाश मे आने से वह बच गया, या कि कहना चाहिए मैं बच गया ।

तुलसीदास कभी मुझे वैसे प्रिय नहीं हो सके जैसे कुछ अन्य भक्त कवि । तुलसी मे मुझे न तो हृदय को विभोर करने वाला वह गुण मिला जो सूरदास के पदों मे मिलना है, और न बुद्धि को आप्यायित कर देने वाले वे तत्त्व जो कबीर के पदों मे मिलते हैं । और न वह अटपटी तन्मयता जो मीराबाई के भजनों में है ।

तुलसी के भक्त इसे मेरा दुर्भाग्य कह सकते हैं । यह भी हो सकता है कि मैं अष्टाध्यायी से आरम्भ करके यूरोपीय काव्य के रास्ते मैथिली-शरण गुप्त तक न आया होता, सीधे ढंग से वृन्द और रहीम और तुलसी-रामायण से आरम्भ करके चला होता, तो मेरी मनोरचना भी भिन्न होती । जो हो, मैं तो उन से ईर्ष्या करके रह जाता हूँ जो तुलसी पढ़ते-पढ़ते विभोर हो जाते हैं । मुझे कुछ स्थान अच्छे लगते हैं, पर तुलसी से वैसी आत्मीयता नहीं होती; और जो अच्छे लगते हैं उन की भी तुलना जब वाल्मीकि के उन्ही प्रसंगों से करता हूँ तो मन आदि-कवि की प्रतिभा से ही अभिभूत होता है । और संस्कृत ने फिर कालिदास की ओर मुड़ता हूँ, जिन का रघुवंश मेरा प्रिय ग्रन्थ रहा है । कालिदास ने बड़े साहस से रामायण की कथावस्तु को ले कर काव्य रचने की ठानी होगी, लेकिन रघुवंश में वह वाल्मीकि से प्रतिस्पर्द्धा करने में वच गये हैं; तुलना का प्रश्न ही नहीं उठता क्यों कि राम-चरित को उन्होंने केवल एक अंश दिया है । रघुवंश के अज-विलाप अथवा कुमारसम्भव के पार्वती-तपस्या जैसे प्रसंगों का समकक्ष कुछ मैंने और किस कवि या भाषा में पाया है ? इस प्रश्न का उत्तर नहीं मिलता . वैसा कुछ मैंने अन्यत्र नहीं पढ़ा है...

समकालीन हिन्दी काव्य का भी गहरा प्रभाव मुझ पर पड़ा । महादेवी वर्मा की कविताएँ और प्रसाद का आँसू पढ़ा तो उस में भी वह आविष्कार का-सा भाव था जो मैथिलीशरण गुप्त के स्वयमागत से मिला था, पर वह मानों स्थायी न रहा । प्रसाद के आँसू के कई अंग मुझे याद हैं, अब भी कभी अपने को उन्हें गुनगुनाते पाता हूँ :

इस करुणा-कलित हृदय में क्यों विकल रागिनी वजती
क्यों हाहाकार-स्वरों में वेदना असीम गरजती ?

आती है शून्य क्षितिज से क्यों लौट प्रतिध्वनि मेरी,
टकराती बिलखाती-सी पगली-सी देती फेरी ?

किंजल्क-जाल हैं बिखरे उड़ता पराग है रूखा,
क्यों स्नेह-सरोज हमारा विकसा मानस में सूखा !

लेकिन अनन्तर पन्त और निराला ही घनिष्ठ हो गये, और निराला को तो जब-जब पढ़ता हूँ मानो नया आविष्कार करता हूँ । शब्द पर उन का अद्वितीय अधिकार है

वर्ण चमत्कार

एक-एक शब्द बँधा ध्वनिमय साकार ।

निराला से और अनेक उद्धरण देने का मोह होता है : वादल राग का

भूम-भूम मृदु गरज-गरज घन घोर !
राग अमर ! अम्बर में भर निज रोर ।

राम की शक्तिपूजा का

रवि हुआ अस्त, ज्योति के पत्र पर लिखा अमर
रह गया राम रावण का अपराजेय समर

विच्छुरित-वह्नि-राजीवनयन-हत-लक्ष्य-बाण,
लोहित-लोचन-रावण-मदमोचन-महीयान,
राघव-लाघव—रावण-वारण—गत युग्म प्रहर...

गीतो की पक्तियाँ—

सुमन भर न लिये, सखि ! वसन्त गया ।

अथवा

स्नेह निर्झर वह गया है, मैं नहीं, कवि कह गया है

अथवा—पर यह द्वार खोल देने पर बाढ़ रोकना कठिन हो जायेगा, संकेत कर के रुक जाने में ही खैर है !^१

लेखक के चारों ओर

अपने चारों ओर की जिन्दगी से, चाहें वह अच्छी हो या बुरी, आप अपने को कहाँ तक जुड़ा हुआ या अकेला पाते हैं—साहित्यिक स्तर पर भी और व्यक्तिगत स्तर पर भी। साथ ही, क्या ऐसी कुछ बातें हैं जिन का दबाव आज के लेखन पर पड़ रहा है ?

यह प्रश्न या तो अर्थहीन है, या फिर बहुत लम्बी परिभाषा माँगता है। चारों ओर की जिन्दगी, अच्छी, बुरी, जुड़ा हुआ, अकेला दबाव, लेखन—ये सभी शब्द ऐसे हैं कि इन की परिभाषा होनी चाहिए। नहीं तो बिल्कुल सम्भव है कि मेरे उत्तर का आप के प्रश्न से कोई सम्बन्ध न हो। बल्कि साहित्यिक स्तर और व्यक्तिगत स्तर की बात आप जब उठाते हैं तब समस्या और भी उलझ जाती है।

ऐसा कुछ भी क्यों है जिस का दबाव मुझ पर या मेरे लेखन पर नहीं पड़ रहा है—मेरा जाना हुआ कुछ भी ? बल्कि मेरे अनजान में तो मुझ पर तरह-तरह के दबाव पड़ सकते हैं।

मेरे आसपास जो कुछ घटित होता है उस से मैं अभिन्न रूप से जुड़ा हुआ हूँ। जुड़ा हुआ हूँ और पहचानता हूँ कि जुड़ा हुआ हूँ, यही मुझे अकेला करता है। इसी दोहरे अर्थ में कृतिकार सामाजिक भी होता है और अकेला भी। जो अपने परिवेश से जुड़े हुए नहीं है और उस सम्बन्ध को और उस की दुखन को पहचानते नहीं है, उन्हें अकेला होने की जरूरत भी क्यों होनी चाहिए ?

१. श्री रघुवीरम्हाय द्वारा प्रस्तुत कुछ प्रश्नों का लिखित उत्तर।

नवस्वतन्त्र विकासोन्मुख देशों के बदलते स्वरूप का समकालीन साहित्य-सर्जन (मुख्यतः कथा-साहित्य) पर क्या कोई सीधा असर पड़ रहा है, और क्या इस के फल स्वरूप साहित्य में कुछ विशिष्ट परिवर्तन आ रहे हैं ?

परिभाषा वाली बात यहाँ भी लागू होती है। क्या नवस्वतन्त्र देश ही बदल रहे हैं ? क्या विकासोन्मुख देश ही बदल रहे हैं ? कौन-सा देश है जो विकासोन्मुख नहीं है ? सीधा असर कैसा ? असर है तो सीधा क्यों नहीं ? साहित्य में परिवर्तन क्या होता है ? क्या कोई भी एक रचना किसी भी दूसरी रचना से भिन्न नहीं होती और अगर एक रचना दूसरी के बाद हुई तो क्या परिवर्तन नहीं हुआ ? (यहाँ मैं रचना की बात कर रहा हूँ, निरी अनुकृति की बात नहीं।) हर कृतिकार नया कुछ लिखता ही नहीं है, परम्परा को नया मन्दर्म भी देता है।

कथा-साहित्य में अलग-अलग देशों में कुछ अलग-अलग प्रवृत्तियाँ दिखती हैं और कुछ सब में समान हैं। हमारे देश में कथा-साहित्य यानी कहानी-साहित्य को ले कर जो आन्दोलन हो रहे हैं उन में जो कुछ कहा जा रहा है उस का अम्सी प्रतिगत कहानी से या साहित्य से कोई सम्बन्ध नहीं रखता; कथाकारों से और साहित्यकारों के आजीविका-पक्ष से ही अधिक सम्बन्ध रखता है।

एक आन्दोलन 'गहर वनाम अंचल' का था। उसका और व्योरा दे कर उसे 'महानगर वनाम कस्बा' और 'कस्बा वनाम देहात' का रूप भी दिया जा सकता है और दिया गया। इन मुकद्दमों में निणायक वही हो सकता जो सभी पक्षों को जानना हो। वैसा निणायक हिन्दी में नहीं है। केवल वकील हैं और वकील का काम ही है पक्षधर होना। मुकद्दमे के बाहर रहते हुए एक दर्शक के नाते कहूँ तो मुझे लगता है कि गहरी पक्ष और उस ने भी अधिक महानगर पक्ष के वकील शोर अधिक मचाते हैं; पक्ष उन का अभी उतना प्रबल नहीं है। (शायद हमेशा ही ऐसा होता है कि दुर्बल पक्ष का वकील ज्यादा जोर से बहस करता है।) पूरा महानगर अभी भारत में है भी नहीं; कलकत्ता और बम्बई वैसा रूप ग्रहण करते जा रहे हैं लेकिन अभी वहाँ नहीं पहुँचे हैं कि न्यूयार्क या लन्दन या पेरिस के सामाजिक जीवन या व्यक्ति-मनोविज्ञान को ज्यों का त्यों इन नगरों पर चर्पा कर दिया जाये। और दिल्ली तो अभी महानगरी नहीं

बनी है, बल्कि अभी तक नगरी का चरित्र भी उसे प्राप्त नहीं हुआ है। पुरानी दिल्ली एक शहर था और उस की एक सस्कृति थी; नयी दिल्ली का अभी उतना विकास नहीं हुआ है। राजधानी है और आधुनिक संसार की बड़ी और महत्त्वपूर्ण राजधानियों में से एक है, इस लिए इस का एक विशिष्ट चरित्र बन अवश्य जायेगा; लेकिन अभी नहीं बना है।

और महानगर का जीवन केवल महानगर के जीवन की विकृतियाँ नहीं है। अभी तक तो कॉस्मोपॉलिटन होने की दुहाई देने वाले केवल विकृतियाँ देख रहे हैं, जीवन नहीं देख रहे हैं। मानो विकृतियाँ देख कर वे यह आभास देना चाहते हैं कि वे उस से ऊपर उठ गये हैं। लेकिन सच बात तो यह है कि उन का विकृतियों से भी परिचय नहीं है; विदेशी साहित्यों में पाये गये वर्णन के आधार पर वे वैसा लिखते हैं।

विचार कर के देखे तो यह बात मैं उनकी प्रशंसा में ही कह रहा हूँ कि उन विकृतियों से उन का निजी परिचय नहीं है। या यो कह लीजिए कि मैं उन्हें भाग्यवान् समझता हूँ कि जो वे लिख रहे हैं वह उन के अनुभव में अभी नहीं आया है !

आज के कथा-साहित्य में क्या आप को कोई नया व्यक्ति या चरित्र प्रवेश करता दिखाई पड़ रहा है? यदि हाँ, तो इस का आकार-प्रकार (या 'शेप') क्या है अथवा कैसा होना नज़र आ रहा है?

इस का जितना उत्तर मैं यहाँ दे सकता हूँ वह ऊपर के प्रश्न के उत्तर में ही आ गया है। यो इतना और जोड़ सकता हूँ कि कविता में भी और उपन्यास में भी एक नया चरित्र उभरता तो दीखता है, पर अभी उस का कोई स्पष्ट 'प्रोटोटाइप' या दृष्टान्त-पुरुष एक रचना में नहीं मिलेगा जिस का नाम ले कर बात स्पष्ट कर दी जा सके। वह यथार्थवादी है, जमीन पर पैर जमा कर चलता है, कुढ़ता और बौखलाता हुआ जीता है और बौखलाहट उस की दृष्टि को धुंधला नहीं देती। उसे अनिच्छुक आशावादी कहा जाये, या अनिच्छुक निराशावादी, यह अभी स्पष्ट नहीं। यह भी हो सकता है कि वह अभी अनिच्छुक यथार्थवादी ही है—क्योंकि कोई स्पष्ट धारणात्मक कर्म-प्रेरणा प्रायः उस में नहीं पायी जाती। कुछ करने की व्याकुलता-भर से नहीं, अब वह कुछ करने लगेगा तभी उस की आकृति का 'शेप' स्पष्ट दीखेगी।

व्यक्तित्व, विधाएँ, बाधाएँ

आप साहित्य की कई विधाओं में रचना करते रहे हैं। इन में से कौन-सी विधा आप को सब से अधिक सन्तोष देती है? गद्य में किस प्रकार की अभिव्यक्ति आप को सब से अधिक रुचिकर लगती है?

समय-समय पर सभी सन्तोष देती है। यो एक जमाना था जब मुख्यतया कवि माने जाने की कामना थी; फिर आख्यान-साहित्य की और रुचि रही—उस में भी उपन्यास की और अधिक, कहानी की और उतनी नहीं। अब अपने मनोभाव को सब से अच्छी तरह गायद यह कह कर व्यक्त कर सकता हूँ कि मैंने स्वीकार कर लिया है कि गायद कविता ही मेरी सीमा है। इस स्वीकार में यह ज्ञान भी है कि परिस्थितियों से भी और मन से भी मेरा अधिकांश जीवन अकेले में बीता है। अकेले में कविता फिर भी हो सकती है लेकिन उपन्यास के लिए ऐसा जीवन नाकाफी है। या यो कह लीजिए कि वैसा रहने वाले के लिए एक खास ढंग के उपन्यास लिखना ही सम्भव है—सम्भव यानी सच्चाई के साथ, नहीं तो अगर लेखन को व्यवसाय ही माना जाये तो कोई भी किसी भी विधा में कुशलता प्राप्त कर सकता है। मैं समझता हूँ कि मुझे आजी-

१. यह प्रश्नावली श्री भारतभूषण अग्रवाल द्वारा सन् १९६७ में लिखित उत्तरों के लिए दी गयी थी। उन दिनों लेखक 'दिनमान' का सम्पादक था। युद्ध-सम्बन्धी प्रश्न की पृष्ठिका में तत्कालीन भारत-पाक संघर्ष भी था।

लेखनेतर कार्य के विषय में एक प्रश्न था जो सन्दर्भच्युत मान कर छोड़ दिया गया है।

विका के लिए नाटक लिखना पड़े—याकि विज्ञापन एजेंसी के लिए साहित्यगन्धी विज्ञापन सामग्री—तो वैसा काम भी मैं अच्छा खासा कर सकता हूँ। करना चाहूँगा नहीं, और आशा करता हूँ कि परिस्थितियाँ उस के लिए बाध्य नहीं करेगी—यह दूसरी बात है।

आप से जब सब से पहले भेंट हुई थी, सन् '३७ में, तब भी आप एक साप्ताहिक पत्र के सम्पादक थे, आज भी एक साप्ताहिक के सम्पादक हैं। क्या सम्पादन कार्य आप के रचना-कार्य में बाधक नहीं है ? क्या सहायक भी है ?

तब मैं सम्पादक नहीं, केवल प्रेत सम्पादक था। काम अब भी भूत की तरह करता हूँ लेकिन उत्तरदायित्व दूसरे ढंग का हो गया है। यह काम कहाँ तक रचना-कार्य में बाधक है, इस का ठीक-ठीक जवाब नहीं जानता। किसी भी प्रकार का अतिश्रम या थकान रचना-कार्य में बाधक होता होगा; इस अर्थ में तो यह काम भी बाधक होगा ही। बाकी सिद्धान्ततः तो मैं यह नहीं मानता कि कोई भी काम अपने स्वभाव के कारण रचना-कार्य में बाधक होता है, बल्कि सिद्धान्ततः इस से ठीक उलटा ही मानता हूँ—जो कुछ न कुछ इनर परिश्रम नहीं करता उस की रचनाशीलता भी धीरे-धीरे क्षीण या विकृत हो जाती होगी। इतर परिश्रम को मैं यथार्थ से बँधे रहने में सहायक ही मानता हूँ।

फिर यह भी है कि सर्जन का काम अविराम नहीं होता। उस में अन्तराल होता है या होना चाहिए। मैं तो समझता हूँ कि साल में तीन-चार महीने साहित्य-रचना में लग जाये तो बाकी समय न भी लिखे तो कोई बुराई नहीं है—बल्कि उस से लाभ ही है। उपजाऊ ज़मीन को भी बीच-बीच में परती छोड़ देने से उस की उर्वरा-शक्ति बढ़ती ही है।

क्या आप लेखक का जीविका के लिए केवल लेखन पर निर्भर रहना अनुचित समझते हैं ?

उस निर्भरता को अनुचित कैसे कहूँ जब कि जानता हूँ कि कभी उस की लाचारी भी हो सकती है ? लेकिन आप के सवाल को उलट कर उस का जवाब दे सकता हूँ। लेखक को लेखन जीवी होने की लाचारी

न हो तो इसे उस का सौभाग्य समझना चाहिए। लिखना जब जीने की शर्त बन जाना है तब आदमी की समझौता करने से इनकार करने की शक्ति सीमित हो जाती है। रचना को आजाद रखने के लिए अधिक अनुकूल परिस्थिति यही है कि रोजी का आधार कुछ दूसरा हो।

युद्ध के सम्बन्ध में साहित्यकार का दृष्टिकोण क्या होना चाहिए ? आप तो पिछले महायुद्ध में सेना में रह चुके हैं। क्या उस से आप के रचनाशील व्यक्तित्व को कोई सीधी प्रेरणा मिली थी ? भारत-पाकिस्तान युद्ध से भी प्रेरणा मिली ?

युद्ध बुरी चीज है। किसी भी काल में बुरी थी। आधुनिक युग में और भी बुरी है क्योंकि आधुनिक युद्ध में यह जानना कठिनतर हो जाता है कि युद्ध कौन से मूल्यों की रक्षा के लिए किया जा रहा है। मध्यकाल तक मूल्य स्पष्ट होते थे और उस समय तक की गौर्य-परम्परा युद्ध की परम्परा उतना नहीं जितनी मूल्य-रक्षा की परम्परा थी—मर्यादा थी। आज तरह-तरह के यन्त्रों के साथ लड़ने वाला व्यक्ति एक उपकरण मात्र बन जाता है। फिर भी युद्ध को बुरा मानते हुए भी मैं समझता हूँ कि आज भी ऐसी परिस्थितियाँ आ सकती हैं जब कि युद्ध करणीय हो जाये—राष्ट्र के लिए भी, समाज के लिए भी और व्यक्ति के लिए भी। फिर व्यक्ति के लिए प्रश्न यह रह जाता है कि अगर कोई काम आवश्यक होने के नाते उचित है तो उस के प्रति उस व्यक्ति का रवैया क्या हो ? क्या उस का ऐसा कहना उचित हो सकता है कि 'काम तो किसी को करना चाहिए; लेकिन गन्दा काम है, इस लिए कोई दूसरा करे—मैं तब तक ज़रा कविता लिख लूँ ?' इस प्रश्न का उत्तर पिछले महायुद्ध के समय मुझे सेना में ले गया था। भारत-पाक संघर्ष भी अगर युद्ध का रूप ले ले—मैं अब भी आशा करता हूँ कि वैसा नहीं होगा—तो फिर शरीर से समर्थ हर लेखक को इस प्रश्न का सामना करना पड़ेगा। सकट की स्थिति में नागरिकता का कर्तव्य पहले है, कविता का कर्तव्य उस के बाद। देश-रक्षा नागरिक कर्तव्य है। कवि को बन्दूक चलाने की अपेक्षा कलम चलाना फिर भी करणीय हो सकता है, इस लिए नहीं कि बन्दूक से क्रलम का दर्जा आत्यन्तिक रूप से ऊँचा है, बल्कि इस लिए कि देश-रक्षा के लिए 'हर नागरिक के द्वारा अपनी शक्ति और

प्रतिभा का सब से सार्थक और कारगर उपयोग' का तर्क यह बता सकता है कि अमुक व्यक्ति को बन्दूक चलानी चाहिए और अमुक दूसरे व्यक्ति को कलम या जवान चला कर उस कार्य में योग देना चाहिए।

रचनाशील व्यक्तित्व को प्रेरणा हर चीज से और हर घटना से मिल सकती है। वैसा शील चाहिए। लेकिन प्रेरणा मिलना-भर काफी नहीं है। क्या प्रेरणा मिली, किस काम की प्रेरणा मिली, यह सवाल भी तो पूछना चाहिए। 'सीधी प्रेरणा' तो भाग खड़े होने की भी हो सकती है। वास्तव में 'सीधी प्रेरणा' प्रेरणात्मक होती नहीं। अनुभव के कई स्तरों से गुज़र कर ही बाहर की घटना उस अर्थ में प्रेरणा बनती है जिस का रचना के लिए कोई मूल्य हो। और इसी लिए प्रेरणा का रूप केवल बाहर की घटना से निर्धारित नहीं होता, जिस अनुभव-यन्त्र पर उस का प्रभाव पड़ता है उस पर—उस के इतिहास, संस्कार और सामर्थ्य पर—भी निर्भर करता है।

इस का एक अर्थ यह भी है कि जिस घटना ने जो व्यक्ति जो प्रेरणा पाता है वह स्वयं उस का ठीक-ठीक निरूपण नहीं कर सकता; दूसरा ही यह काम कर सकता है।

दूसरे महायुद्ध से पूर्व के साहित्यिक वातावरण और मूल मान्यताओं की तुलना में आज भिन्नता किस बात में है? क्या आप को लगता है कि वह ज़माना अच्छा था?

जब हम ज़माने को अच्छा-बुरा कहते हैं तब वास्तव में अपने समाज की या स्वयं अपनी अच्छाई-बुराई ज़माने पर मढ़ देते हैं। ज़माने सभी अच्छे हैं—और सभी बीत जाते हैं, और ज़माने सभी बुरे हैं—और सभी बीत जाते हैं। दूसरे महायुद्ध से तुरत पहले या समय प्रगतिवाद के शोर-शरावे का समय था। इस समय उग्र राष्ट्रीयतावाद की हवा है। जहाँ तक उग्रता का सवाल है, दोनों की उग्रता सकीर्णता का रूप ले लेती थी और है। एक मनोरंजक अन्तर यह है कि उस समय बहुत-से लोग जो दूर के युद्ध को ले कर 'युद्ध-धर्म' और 'एंगेजमेंट और 'कमिट-मेंट' की दुहाई दे रहे थे, आज अपने सीमान्तों की रक्षा के सन्दर्भ में कला की असम्पृक्तता की बात करते हैं। दूसरी ओर कुछ लोग ऐसे भी हैं जो तब साहित्य के शाश्वत पक्ष पर बल दे रहे थे और आज प्रवाह में

ऐसे वह गये हैं मानों उन के लिए स्थिरचित्त हो कर सोचना ही असम्भव हो गया है ! मुझे लगता है कि जो बात तब भी सोचने की थी वह अब भी सोचने की है; वह यह कि साहित्यकार या कलाकार के रचयिता रूप को स्वतन्त्र रखने के लिए यह आवश्यक है कि उस का सामाजिक कर्तव्य भी सही-सही समझा जाये । साहित्यकार क्यों कि नागरिक है इस लिए साहित्य भी सम्पूर्ण रूप से समाज—राष्ट्र—अथवा शासन-नियन्त्रित हो, यह दलील भी उतनी ही गलत है जितनी यह दलील कि साहित्य क्यों कि स्वतन्त्र है इस लिए साहित्यकार समाज-निरपेक्ष है या युग-वन्धन से मुक्त है ।

‘बीस साल पहले’ से अभिप्राय शायद स्वाधीनता-प्राप्ति का है । मेरी समझ में जहाँ तक लेखक की मानसिक स्थिति की बात है, स्वाधीनता-प्राप्ति उसे सन् १९३१-३७ में हो गयी थी । साहित्य में भी इन बातों का प्रतिबिम्ब है । इस समय का (और इस समय से) साहित्य, पहले के साहित्य से भिन्न हो गया है । सन् १९४७ के बाद भी और परिवर्तन आते रहे हैं लेकिन इतनी तेज़ी से नहीं और आजादी की घटना के सीधे प्रभाव से भी नहीं बल्कि आजादी के बाद होने वाले परिवर्तनों के क्रमिक प्रभाव से । जो साहित्यिक वातावरण में एक परिवर्तन और भी उल्लेख्य हो सकता है—वह है आज की हवा में मोह-मग्न का चिड़-चिड़ापन । उस समय हम में संघर्ष-शीलता अधिक थी और उस के साथ भविष्यत् उपलब्धि का विश्वास । आज जब वह भविष्य वर्तमान बन गया है लेकिन वे कल्पित उपलब्धियाँ नहीं हुईं, तब नया साहित्यिक क्षुब्ध है । इस क्षोभ को मैं उचित तो नहीं मानता हूँ क्यों कि आज का साहित्यिक अवश्य ही अपने सामने नये लक्ष्य भी रख सकता है और उन के लिए नया संघर्ष कर सकता है । आप चाहे तो कह लें कि नये मोह पाल सकता है । फिर भी स्थिति चिड़चिड़ेपन की है यद्यपि साहित्यकार की परिस्थिति कुछ अर्थों में पहले से अच्छी भी है ।

अपने संघर्ष को याद करते हुए आप आज की स्थितियों को लेखक के लिए ज्यादा आसान समझते हैं या ज्यादा मुश्किल ?

कौन-सा संघर्ष ? एक तो पेशेवर लेखक का लेखन-व्यवसाय की परिस्थितियों से संघर्ष है । अगर उस की बात है, तो कहें कि आज की

स्थिति मेरी समझ मे कुछ मामलो मे ज्यादा आसान हो गयी है और कुछ मे ज्यादा मुश्किल। साहित्यकार का मोह-मग हुआ है तो जन-साधारण का भी हुआ है—साहित्यकार के बारे मे। अब वह भी साहित्यकार को समाज मे उच्चतर स्थान नही देता बल्कि लेखन-व्यवसायी मान कर इसी दृष्टि से उस का स्थान निर्धारित करता है कि वह व्यवसाय मे किस हद तक सफल हुआ है। बहुत दूर तक लेखन ने ही चाहा था कि ऐसा हो—क्यो कि उसने चाहा था कि उसे व्यावसायिक और आर्थिक सफलता मिले, कोरी प्रतिष्ठा नही। लेखन के व्यवसाय से रोजी कमा लेना पहले से कुछ कम कठिन है। लेकिन साहित्य-रचना अवश्य ही पहले से अधिक कठिन हो गयी होगी क्यो कि उस के लिए आवश्यक स्वतन्त्रता बनाये रखना अधिक कठिन हो गया है। यह नही कि असम्भव हो गया है, केवल इतना ही कि अधिक दृढता और सघर्ष माँगता है।

पाश्चात्य साहित्य की उपलब्धियों को देखते हुए आप क्या सोचते हैं, हमारे साहित्य में किस बात की त्रुटि पायी जाती है ?

पहली त्रुटि तो मैं यही देखता हूँ कि हमारे आलोचको में अपने साहित्य की कमियो को पश्चिमी साहित्य की सम्पन्नता के सन्दर्भ मे देखना जरूरी जान पडता है। पश्चिम का साहित्य पश्चिम का है, उस की उपलब्धियाँ है तो त्रुटियाँ और समस्याएँ भी है जिन सब का निरूपण हम पश्चिम के सन्दर्भ मे ही कर सकते है। इसी तरह हमारे साहित्य मे त्रुटियाँ हैं तो उस की उपलब्धियाँ भी है और समस्याएँ भी; और इन का निरूपण और विचार हमारी सस्कृति, परम्परा और इतिहास के सन्दर्भ मे ही हो सकता है। दो समान्तर सस्कृतियो से परिचित होना और दोनो को परस्पर प्रतिकृत होने का मौका देना एक बात है, केवल परायी सस्कृति की कसौटी पर केवल अपनी सस्कृति को कसते रहना और उस के दोष निकालते रहना बिल्कुल दूसरी। इस दृष्टि से तो कभी-कभी मुझे लगता है कि हमारे साहित्यो की सब से बडी कमजोरी यही है। जिस तरह हम अपनी भाषाओ को अंग्रेजी के मान-दंड से मापते हुए यह भूल जाते है कि छोटी-बडी हर भाषा मे ऐसा बहुत-कुछ होता है जिस का ठीक-ठीक अनुवाद किसी दूसरी भाषा मे

नहीं हो सकता क्यों कि किसी भी संस्कृति का पूरा माप किसी भी दूसरी संस्कृति से नहीं हो सकता; उसी तरह हम यह भी भूल जाते हैं कि हम पश्चिम के अनुभव से लाभ तो उठा सकते हैं लेकिन अपने अनुभव की मूल्यवत्ता का फ़ैसला उस के आधार पर नहीं कर सकते। ऐसा पूर्वग्रह अपने-आप ही हमारे पैरों की वेड़ी बन जाता है; उसे हम काट दें तो हमारा साहित्य फौरन सहज भाव से आगे बढ़ने लगता है।

कुछ आलोचकों का कहना है कि आप की कविता में रोमांटिक तत्त्व बहुत प्रबल है, बल्कि आप का लेखन एक प्रकार से छायावादी भावना का ही परवर्त्ती रूप है। आप क्या इससे सहमत हैं ?

मेरे सहमत या असहमत होने से क्या आता-जाता है ? आलोचक जो कहते हैं उस का खंडन-मंडन उन्हीं को करना है। मेरी समझ में रोमांटिक और छायावादी ये दो शब्द सम्पूर्ण पर्यायवाची नहीं हैं यद्यपि छायावाद पर रोमांटिक साहित्य का प्रभाव काफ़ी रहा। मेरी रचनाओं में रोमांटिक तत्त्व अवश्य होंगे, छायावादी प्रभाव भी होगा ही। मुझे न उन्हें बनाये रखने की चिन्ता है न उन से मुक्त होने की। आप चाहे तो कह सकते हैं कि इसी लिए मैं 'नया' या 'आधुनिक' नहीं—अगर आधुनिक होने के लिए कुछ न होने की सजग चेष्टा अनिवार्य ही है। जैसे मैं बिल्कुल आवश्यक नहीं मानता कि मेरी कविता अकविता ही हो या कहानी अकहानी ही—वह कविता या कहानी ही हो जाये तो मैं लज्जित होने का कोई कारण नहीं देखता।

कहानी या उपन्यास के बारे में आपकी रचना-पद्धति क्या है ? पूरा कथानक पहले सोच लेते हैं या कहानी को अपने-आप बहने देते हैं ? चरित्र से प्रारम्भ करते हैं या घटना से ? या किसी भाव से या विचार से ?

कोई एक पद्धति तो नहीं है। छोटी कहानी तो किसी भी तरह से बन सकती है—चरित्र से आरम्भ कर के या घटना से या भाव से या विचार से, या किसी घटना की प्रतिक्रिया में उदित होने वाली किसी

सूझ से। या कि किसी स्थान के इतिहास या वातावरण से। छोटी कहानी को 'अपने-आप बहने देना' तो मेरे ख्याल से सम्भव नहीं है—मैं समझता हूँ कि उसे कोई भी अपने-आप बहने नहीं देता होगा—जो लोग ऐसा दावा करते हैं वे भी नहीं। वास्तव में कला में अपने-आप बहने देना कुछ होता नहीं है। सिवाय इस के कि कलाकार स्वयं अपने को अपने-आप बहने देता है—और वह तब जब कि वह ऐसा करने से पहले अपने-आप को इतना मॉज चुका होता है कि वह 'अपने-आप बहना' अनियन्त्रित बहना नहीं होता।

उपन्यास के बारे में यह बात अशुभ। सही हो सकती है। पूरा कथानक पहले सोच लेता हूँ, ऐसा तो नहीं कह सकता, लेकिन कुछ ऐसे बिन्दु जरूर निर्धारित कर लेता हूँ जिन से यात्रा-पथ की पहली रेखा या तो अंकित हो जाती है या मुझे भरोसा रहता है कि होती चलेगी। कुछ अंश भी मन ही मन लिख लेता हूँ—बल्कि एक बार नहीं, कई बार दोहरा कर। लिखने तभी बैठना हूँ जब मन आश्वस्त होता है कि लक्ष्य तक पहुँचने का सम्बल मेरे पास है और मार्ग में जो बाधाएँ उठेंगी उन का हल निकलता चलेगा। इस का मतलब यह नहीं है कि पूरा कथानक पहले से सोच लिया गया है। क्योंकि कथानक या घटनाक्रम या चरित्र का विकास इत्यादि सब अपने-आप में कृति नहीं, कृति के आनुषंगिक होते हैं। रचना-प्रक्रिया में उस से सम्बद्ध सब सवाल का जवाब मिल जाता है, लेकिन सवाल का जवाब रचना-प्रक्रिया नहीं है। रचयिता के सामने जो समस्या या चुनौती होती है, उस का जो हल वह पाता है या कि समस्या हल कर लेने के जिस आश्वासन तक वह पहुँचता है वह वास्तव में कथानक आदि उपकरणों से परे की चीज़ है।

आप क्या घटना या चरित्र को कहानी के लिए अनिवार्य मानते हैं ? 'नयी कहानी', 'सचेतन कहानी', 'अ-कहानी' के बारे में आप की क्या राय है ?

पहले प्रश्न का उत्तर 'हाँ' और 'न' दोनों हो सकते हैं—कौन-सा उत्तर है, यह इस पर निर्भर है कि घटना या चरित्र से आप का अभिप्राय क्या है। घटित स्थूल भी होता है और सूक्ष्म भी। काल के आयाम पर दिक् के आयाम का घटित होना ही घटना है, और काल अथवा

दिक् स्थूल और बाहरी और सामान्य भी हो सकते हैं; सूक्ष्म, भीतरी और वैशिष्ट्य-परक भी। फिर एक काल घटित का होता है, एक घटित के वृत्तान्त का; इन दोनों की परस्परता स्वयं एक घटित है और कथा इस को भी अपना मुख्य प्रयोजन बना सकती है, जैसे कि भाषा में विषयी (सब्जेक्टिव) स्वर की प्रबलता स्वयं कलाकार का चरित्र सामने ला सकती है। यदि घटना और चरित्र की परिभाषा आप इसी के अनुसार विस्तारित कर लें तो मैं कहूँगा कि कहानी के लिए दोनों अनिवार्य हैं। दूसरे अर्थ में यह कहना केवल इतना ही कहना है कि कहानी का कहा जाना अनिवार्य है। एक उपन्यास का उपन्यस्त होना, पाठक का समीप बैठाया जाना, अनिवार्य है।

नयी कहानी, सचेतन कहानी, अ-कहानी, विशिष्ट कहानी या निर्विशेषण विशिष्ट कहानी के बारे में कोई खास राय रखने का कारण मुझे अभी तक उन के अलग-अलग आन्दोलनों में नहीं मिला। कहानी की रूप-कल्पना के बारे में नया जो कुछ है, या कि कहानी की विधा में जो कुछ विकास हुआ है, उस में कुछ भी ऐसा नहीं जान पड़ता जो इस तरह के विवेचनों की अनिवार्य अपेक्षा रखता हो। विकास अवश्य हुआ है और नयी दिशाओं में प्रयोग भी हुए हैं अवश्य; लेकिन इस तरह के विल्ले अधिकतर कहानी के प्रकार या रूप-कल्पना के भेद के कारण नहीं हैं, केवल इस लिए हैं कि अलग-अलग दल अपना विशिष्ट अस्तित्व बनाये रखना या बना देना चाहते हैं। पर युग से आक्रान्त कहानी-व्यवसाय के लिए ये सब हरकतें लोक-सम्पर्क (पब्लिक रिलेशन्स) का अंग हैं। इस ज़माने में युवतर कहानी लेखक अपने को प्रतिष्ठित करने के लिए ऐसा नियोजित लोक-सम्पर्क आवश्यक मानते हैं। एक हद तक वह आवश्यक हो भी गया है। लेखक प्रायः यह मान कर चलता है कि जब सब व्यवसायों में यह उपयोगी होता है तो कहानी-प्रकाशन के व्यवसाय में भी क्यों न उपयोगी होगा। ये व्यवसाय के गुरु हैं। ज़रूरी नहीं है कि माल के आत्यन्तिक गुण उन का आधार हो।

क्या आप के कथा लेखन पर आप के कवि-व्यक्तित्व का प्रभाव भी रहता है? दूसरे शब्दों में क्या आप अपने कथा-साहित्य में भी अपनी काव्यानुभूति को ही प्रक्षेपित करते हैं? क्या आप की कुछ कहानियों और कविताओं की मूल भावानुभूति एक ही है?

अनुभूति तो मेरी है और मैं मैं हूँ। मेरा प्रयत्न है कि मैं एक ही रहूँ—द्विभाजित व्यक्तित्व का शिकार न बनूँ। इसी लिए अगर ऐसा होता हो कि मेरे काव्य पर कथा-लेखक की छाप दीखती हो या कथा-साहित्य पर कवित्व की, तो उस में अप्रत्याशित तो कुछ नहीं होना चाहिए। लेकिन वास्तव में वैसा होता है या नहीं, यह बताना तो मेरा काम नहीं है। यह तो मुझ को ही कोई बता दे तो सुन लूँगा। यो मुझे भी पूछना चाहिए कि काव्यानुभूति और कथानुभूति क्या अनुभूति के अलग-अलग रूप या पहलू या प्रकार या स्तर या मान है? यदि आप उन की प्रक्रिया अलग मानते हैं तो उन में भेद कैसे करते हैं?

इलाहाबाद में 'प्रतीक' की सहकारी तथा सहजीवन की योजना अब इतने समय के परिप्रेक्ष में कैसी लगती है? प्रयास, क्या कहा जा सकता है कि असफल रहा? वैसा प्रयास क्या आज भी उपयोगी होता?

यह सवाल आप पूछेंगे, ऐसा नहीं समझता था। बयो कि मेरी समझ में इस का उत्तर आप जानते हैं। आप यह भी जानते हैं कि इस का पूरा उत्तर मैं सार्वजनिक रूप से अभी नहीं दूँगा क्योंकि मैं खाह-मखाह लोगो का दिल नहीं दुखाना चाहता। फिर भी आप पूछते हैं तो उस से बचते हुए जितना कह सकता हूँ कहता हूँ। सहकार में मेरा बराबर विश्वास रहा है और अब भी है। सहकार के लिए मैं यह बिल्कुल आवश्यक नहीं मानता रहा कि सब सहकारियों की हर मामले में एक-सी धारणा या रुचि हो। 'मुझ से प्यार तो मेरे कुत्ते से भी प्यार' वाली प्रवृत्ति को मैं सम्य नागरिक जीवन का अभिशाप मानता हूँ। हिन्दी में यह रोग काफी प्रचलित है। और शायद कलाकार नाम का प्राणी सभी जगह इस से विशेष रूप से पीड़ित होता है—तो उस हद तक वह सम्य नागरिक कम होता है—चाहे सम्य कम, चाहे नागरिक कम, चाहे दोनों ही कम!

इस तरह के सम्य जीवन को मैं सम्य नागरिक परिपाटी की कसौटी भी मानता हूँ और शिक्षा-भूमि भी। यानी अब भी समझता हूँ कि वैसा प्रयोग कम से कम बीच-बीच में करते रहना चाहिए—ठीक उसी तरह जिस तरह बर्मी बौद्ध बीच-बीच में संन्यासी जीवन व्यतीत

करते रहते हैं ।

इलाहावाद का प्रतीक का प्रयोग सफल भी हुआ और असफल भी हुआ । पूर्वग्रह, दुर्भावना या योजना ले कर आने वालों की बात तो छोड़ दीजिए, असफलता का एक कारण यह भी था कि उस में कुछ लोग ऐसे भी शामिल थे जिन्हें उस से तुरन्त पहले सहकारी जीवन के नाम पर केवल आज्ञाकारी जीवन का अनुभव हुआ था । सहज आत्मतन्त्र में रहना उन्हें नहीं आता था—वे या तो बताये हुए नियम पर चल या चला सकते थे, या फिर बिल्कुल स्वैराचारी हो कर रह सकते थे । और जिस तरह के सहकारी सहजीवन की योजना हमारी थी उस में इन दोनों प्रकार के अतिवाद के लिए स्थान नहीं था । उस में कभी हो भी नहीं सकता । वैसा जीवन तभी संभव है जब उस में भाग लेने वाले सभी लोग इतने स्वस्थ-संतुलित और स्वाधीनता के अभ्यस्त हो कि नियम अथवा समय का स्वेच्छा से वरण कर सकें । किसी के बताये हुए नियम से नहीं, प्रातिभ ज्ञान से दूसरे का सम्मान करते हुए ऐसे ढंग से रह सकें कि सभी का समान हित और सुख उस से सिद्ध हो ।

ऐसे लोग आज भी मिल जायें तो उन के साथ उस ढंग से रहना मुझे अच्छा लगेगा । वैसे लोग न मिलें तो वैसा प्रयोग मैं नहीं करूँगा; फिर भी विशिष्ट और स्पष्टतया निर्धारित लक्ष्यों के लिए सीमित ढंग का सहकारी प्रयत्न करना चाहूँगा बल्कि कह सकता हूँ कि करता रहता हूँ । मुझ तथाकथित व्यक्तिवादी ने स्वेच्छापूर्ण सहयोग से जितने काम किये हैं आप जैसे घोषित जनवादियों ने नहीं किये होंगे ।

स्वाधीन भारत में लेखक

देश को स्वाधीन हुए बीस वर्ष हो गये हैं। इंडिपेंडेंस के बाद से लेखक को जो फ्रीडम मिली है उस का क्या प्रभाव हुआ है ?

सब से पहले तो फ्रीडम और इंडिपेंडेंस में भेद करना आवश्यक है : कलाकार और विशेषतया लेखक के लिए इस अन्तर का बहुत महत्त्व है। फ्रीडम का सम्बन्ध उस मानसिक वातावरण से है जो कलाकार अथवा लेखक के लिए आवश्यक है। इंडिपेंडेंस एक भौतिक या बाहरी तथ्य है— परिस्थिति का तथ्य है। इस अन्तर को सामने रखते हुए कहा जा सकता है कि लेखक सन् 'चालीस के दशक के अन्तिम दिनों में नहीं, सन्' तीस के आस-पास ही स्वाधीन हो गया—वह उस मानसिक वातावरण में साँस लेने लगा जिस का मैं ने उल्लेख किया है। उस काल के साहित्य की तुलना, उदाहरण के लिए, सन् 'बीस के आस-पास की रचनाओं से करे तो बड़ा स्पष्ट अन्तर दीखता है। मुख्य परिवर्तन तभी हुआ, इस लिए हम कह सकते हैं कि साहित्य में 'स्वाधीनता-युग' 'तीस के उत्तर भाग से ही आरम्भ हो गया था।

स्वाधीनता युग के साहित्य की दृष्टि पहले की अपेक्षा अधिक अन्तरराष्ट्रीय हुई है या कि भारतीय परम्परा की ओर झुकी है ?

* स्वाधीनता दिवस की एक वर्षगांठ को निमित्त बना कर ऑल इंडिया रेडियो ने देश और विदेश में प्रसार के लिए कुछ प्रश्न पूछे थे। उत्तरों के कुछ अंश ही भारतीय कार्यक्रमों में प्रसारित हुए। मूल प्रश्नोत्तर अंगरेजी में था।

कहा जा सकता है कि दोनों प्रवृत्तियाँ उभरी हैं। यह विरोधाभास जान पड़ता है, किन्तु वास्तव में इसमें कोई विरोध नहीं है। क्यों कि एक ओर परम्परा की अत्यधिक चिन्ता से एक प्रत्यभिमुखता आयी है, और भाषावाद के परिणाम में भी दृष्टि की एक संकीर्णता भारतीय साहित्यों में लक्षित होने लगी है, दूसरी ओर अन्तरराष्ट्रीय विचारों का प्रभाव निश्चित रूप से बढ़ा है। आज का भारतीय लेखक विदेशी साहित्यों के प्रति अत्यन्त सजग है—केवल अँगरेजी साहित्य के नहीं, सामान्यतया यूरोपीय साहित्यों के प्रति; और भारतीय लेखक अपनी रचनाओं को केवल अपनी परम्परा के सन्दर्भ में नहीं, दूसरी साहित्य-परम्पराओं के सन्दर्भ में रख कर भी देखना चाहता है। परिणामतः आलोचना के स्वभाव में भी परिवर्तन लक्षित होता है।

उपन्यास के क्षेत्र में तो परम्परा का कोई सवाल नहीं था क्यों कि उपन्यास तो एक नयी और आधुनिक विधा है। उस क्षेत्र में स्वाधीनता युग ने क्या दिया है ?

यह एक अतिसरलीकरण है कि अतीत में हमारे पास उपन्यास था ही नहीं। वल्कि दावा किया जा सकता है कि उपन्यास मूलतः भारतीय उपज है—कहानी नहीं, जो कि मुख्यतया अमेरिकी प्रतिभा की देन है और वह भी उन्नीसवीं सदी की। यह अवश्य कहा जा सकता है कि आधुनिक उपन्यास का आविर्भाव पश्चिम से नये सम्पर्क के कारण हुआ। इस अर्थ में हम उपन्यास को नयी विधा भी कह सकते हैं। फिर भी इस के पीछे पूर्व की और विशेषतया भारत की एक लम्बी परम्परा रही। भारत में उपन्यास के क्षेत्र में (और कुछ अन्य क्षेत्रों में भी, उदाहरणतया नाटक में) नयी बात यही हुई है कि इस तथ्य को पहचाना गया है और कुछ ऐसी प्राचीनतर विधाओं या रूपों में प्रयोग किये गये हैं जो यहाँ भी उपेक्षित रह गयी थी और जिन्हें पश्चिम ने भी नहीं अपनाया था। ये प्रयोग आधुनिक सन्दर्भ में किये गये हैं। एक उदाहरण शृंखलाबद्ध कथा का है। यह विधा पूर्व की विशिष्ट देन है और अन्ततः भारतीय है। कथासरित्सागर उस का प्राचीन, शायद सर्वोत्तम, उदाहरण है। हितोपदेश और पंचतन्त्र भी इसी तरह की कहानी से प्रसूत कहानी के उदाहरण हैं। कह सकते हैं कि इस तरह की कहानी की रचना का

आधार यही है कि पूर्व में और विशेष रूप से भारत में काल की परि-
कल्पना दूसरी रही है। यह भी कह सकते हैं कि आधुनिक संसार में काल
के उस बोध का निर्वाह नहीं हो सकता। लेकिन यह विधा और शैली
एक विशिष्ट भारतीय कथा-शैली रही और आधुनिक वस्तु को ले कर
इस शैली में प्रयोग हो सकते हैं और हुए हैं। भारतीय काल-प्रत्यय के
अनुरूप ही भारतीय समाज का गठन भी है और उस के सर्वांग चित्रण
के लिए यह पद्धति विशेष उपयोगी हो सकती है।

**आधुनिक भारतीय साहित्य में कविता का क्या स्थान है ?
स्वाधीनता के युग में उस में क्या प्रयोग हुए हैं ?**

अलग-अलग भारतीय साहित्यों के बारे में और समूचे भारतीय
साहित्य के बारे में अलग-अलग बातें कही जा सकती हैं क्योंकि विभिन्न
साहित्यों में परिस्थितियाँ अलग-अलग हैं। साधारणतया यह कहना सही
होगा कि भारतीय साहित्यों में यह विधा सब से विकसित रही है।
स्वाधीनता के युग में भी ऐसा होना स्वाभाविक है क्योंकि सदा से यही
स्थिति रही है।

सन् 'तीस के दशक से प्रयोग भी विशेष रूप से हुए। इन में से कुछ
का आधार अवश्य ही पश्चिम के साहित्य का—केवल अँगरेजी नहीं,
यूरोपीय काव्य-साहित्य का—हमारा बढ़ता हुआ ज्ञान था। स्वरो के
संगीत की ओर भी इस काल में विशेष ध्यान गया। इस से पहले के सौ
वर्षों में काव्य का यह पक्ष विशेष उल्लेखनीय नहीं था। इधर जान
पड़ता है कि एक प्रवृत्ति क्लासिकल की ओर लौटने की भी है—एक
प्रकार का नवक्लासिकवाद।

**औद्योगिक विकास और नये माध्यमों की दृष्टि से बहुत-सी नयी
सम्भावनाएँ लेखक के सामने आयी हैं। उन का परिणाम शुभ हुआ है
क्या अशुभ ? या भारतीय लेखक व्यवसायी होता जा रहा है ?**

जो स्थिति है उसे आप अपनी प्रवृत्ति के अनुसार शुभ या अशुभ
कोई भी मान सकते हैं। इतना है कि विकास अभी उस दर्जे तक नहीं
पहुँचा जहाँ भारतीय साहित्य व्यावसायिक हो जाये।

नये माध्यम—सिनेमा, रेडियो, टेलीविजन—सिद्धान्त रूप में बहुत से नये अवसर प्रस्तुत करते हैं। वास्तव में उन का प्रभाव उतना नहीं हुआ है जितना हो सकता। सिनेमा बहुत थोड़े-से लेखकों को अवसर देता है और नये माध्यमों में सब से अधिक व्यवसायी माध्यम भी वही है। इस व्यावसायिकता के प्रभाव से कई लेखक इस से विमुख भी होते हैं। ऐसे कई उदाहरण हैं कि अच्छे लेखक पहले सिनेमा की ओर आकृष्ट हुए और फिर अपनी कहानी की जो गति हुई उसे देख कर उदासीन हो गये।

रेडियो और टेलीविजन का प्रभाव बहुत सीमित इस लिए है कि इन पर सरकार का एकाधिकार है और इस लिए भी कि उन से पारिश्रमिक बहुत ही कम मिलता है। वह इतना नहीं है कि लेखक को आकृष्ट कर सके। प्रसारण के लिए शर्तनामे में जो शर्तें होती हैं वे भी ऐसी नहीं हैं कि लेखक की रुचि उधर हो। इस लिए अभी तक मुख्य प्रभाव पत्र-पत्रिकाओं का ही है और लेखक को सामने आने के जो अवसर मिलते हैं वे भी उन्हीं के द्वारा। इस क्षेत्र में आज़ादी के युग में विकास हुआ है। अब पहले की अपेक्षा अधिक लेखकों के लिए यह सम्भव है कि पत्र-पत्रिकाओं से होने वाली आमदनी से गुज़ारा कर लें जो कि पच्चीस वर्ष पहले सम्भव नहीं था।

तो क्या आप की राय में लेखक को पब्लिक सेक्टर से कम प्रोत्साहन मिला है और प्राइवेट सेक्टर से अधिक ?

प्रोत्साहन की बात छोड़िये। उस में देने वाले की नीयत या संकल्प का भी प्रश्न उठता है। अगर प्रश्न इतना ही है कि लेखक को कहाँ से कुछ मिलने की सम्भावना अधिक रही है और कहाँ से वह अधिक प्राप्त करता रह सका है, तो मैं समझता हूँ कि यह कहना सही होगा कि यह सम्भावना प्राइवेट सेक्टर से ही अधिक रही है। प्रोत्साहन का मामला यों भी ज़रा नाजुक है। मेरी समझ में तो लेखक के लिए सब से अधिक प्रोत्साहन इसी में है कि उसे अपने पर छोड़ दिया जाये। सरकार के मामले में तो यह बात खास तौर से सही है। प्रोत्साहन बड़ी आसानी से हस्तक्षेप बन जा सकता है, खास कर एक कल्पनाविहीन नौकरशाही में—और नौकरशाही कल्पनाशील होती ही कब है ?

स्वाधीनता युग का मुख्य स्वर आशा और उत्साह का रहा या कि मोहभंग और कटुता का ?

जैसा मैंने कहा, स्वाधीनता का वातावरण सन् 'तीस के दशक' में उपलब्ध हो गया था। उस का एक नतीजा—या यो कह लीजिए कि यह भी एक कारण था कि नतीजा यह हुआ कि स्वाधीनता का युग होश में आने का युग हुआ। इस होश में आने को मैं मोहभंग तो नहीं कहूँगा, लेकिन इतना अवश्य है कि स्वाधीनता की कल्पना में बहुत-से रोमानी तत्त्व थे जिन से छुटकारा पाना और सँभालना अनिवार्य था। इस के अलावा भी जो वास्तविकता और जो तथ्य हमारे सामने आते रहे हैं वे ऐसे हैं कि लेखक को चिन्ता हो। सरकार से लेखक या कलाकार का सम्बन्ध कैसा हो इस का कोई स्पष्ट या अन्तिम उत्तर लेखको ने अभी नहीं पाया है।

यह भी सच है कि राजनीतिक लोगो में—उन लोगो में जिन्हें अख-वारो में साधारणतया 'नेता' कहा जाता है—साहित्य या सांस्कृतिक चेतना के गुण का निरन्तर ह्रास हुआ है। आज का राजनीतिक पहले की अपेक्षा कहीं कम सांस्कृतिक व्यक्ति है, वह आज एक पेशेवर राजनीतिक व्यक्ति ही है, और पेशे से बाहर उसे किसी चीज के लिए अवकाश नहीं है। मैं आशा तो करता हूँ कि भविष्य में इस स्थिति में सुधार होगा। लेकिन आज लेखक की एक महत्वपूर्ण समस्या यह है कि समाज के जीवन में जैसा योग वह देना चाहता या चाह सकता उसके मार्ग में बाधाएँ बहुत हैं। उस के विशेष स्थान और धर्म का बोध बहुत कम लोगो को है और उस बोध की कमी लेखक वर्ग में जितनी खलती है उस से कहीं अधिक पाठक वर्ग में है। यह कहने का तात्पर्य किसी को दोष देना या जिम्मेदारी का बँटवारा करना नहीं है; दोनों ही दोषी हैं क्योंकि वे अन्तरावलम्बी हैं।

असल समस्या यह है कि हमारे पास वैसा जागृत, सतर्क और क्रियाशील बौद्धिक वर्ग नहीं है जैसे की हम आशा करते। जो है सो घटिया है और लेखक उसका अंग है। इस लिए लेखक भी दोषी है; उस ने अपना कर्तव्य पूरा नहीं किया है। यह जरूर है कि उस का काम और भी कठिन इस लिए हो गया है कि समाज की स्थिति ऐसी रही है।

अंश-दान'

प्रिय....,

तुम्हारे तीव्र विरोध ने मुझे कुछ उद्विग्न भी किया है और कुछ उत्तेजित भी । पत्र का उत्तर मैं तत्काल ही देना चाहता था, किन्तु अपनी पहली प्रतिक्रिया को मैंने दबा लिया—और यह बुद्धिमानी ही की, क्योंकि यद्यपि उस समय के भावनात्मक विस्फोट से मुझे शान्ति ही मिलती, पर तुम्हारे लिए वह उचित न होता ।

तुम ने विरोध की सूचना मुझे दी, इस के लिए मैं कृतज्ञ हूँ । और यह भी स्वीकार करने में मुझे संकोच नहीं है कि एक दृष्टि से तुम्हारी बात ठीक भी है—वल्कि इसी बात को मैं प्रशंसापूर्वक कहूँगा कि मेरे विचारों के पीछे एक आन्तरिक वेदना भाँप कर तुम ने उस सहज-बोध का फिर परिचय दिया है जो पहले भी मुझे चकित करता रहा है...किन्तु फिर भी तुम्हारा दृष्टिकोण सर्वथा भ्रान्तिमूलक है ।

१ ये दो पत्र क्रमशः मार्च १९४३ और अक्टूबर १९४५ में दो अलग-अलग व्यक्तियों को लिखे गये थे । पहले पत्र का उत्तर पाने के बाद लेखक को यह कौतूहल हुआ था कि क्या युद्ध के बाद भी उस के तत्सम्बन्धी विचार वैसे ही रहेंगे, अतः उस ने पत्र भी वापस माँगा कर रख लिया था । दूसरे पत्र की प्रतिलिपि उस ने रखी थी ।

आज युद्ध के, अथवा उस से सम्बद्ध हिंसा के, अथवा चरित्र पर सैनिक जीवन के प्रभाव के, विषय में लेखक और भी कुछ सोचता है । किन्तु युद्धारम्भ और युद्धान्त के समय के ये पत्र तत्कालीन मनोदशा के अधिक सच्चे चित्र हैं, और आज के तार्किक अनुधावन की तुलना में अधिक रोचक अथवा उपयोगी हो सकते हैं । जो निश्चय जिस समय किया गया, उस समय उस के पीछे की विचार-परम्परा या प्रेरणा क्या थी, आलोचक यही जानना चाहेगा । यही इन पत्रों को प्रकाशित करने की सगति है । पहले पत्र के कुछ नितान्त निजी अंश छोड़ दिये गये हैं ।

इस विरोधाभास पर अधीर मत होना। तुम ने जो परामर्श मुझे दिया है, उस का मैंने दुरा नहीं माना—मैंने अनुभव किया कि मेरे और मेरे भविष्य के प्रति शुभेच्छा ने ही तुम्हे लिखने को प्रेरित किया होगा और इसी लिए मैं अपना या अपने एक अश का स्पष्टीकरण करने का यह प्रयत्न कर रहा हूँ...

हम लोगो ने अभी तक कभी राजनीति पर बहस नहीं की—और मुझे इस बात की खुशी है कि नहीं की। अब राजनीति से मेरा कोई क्रियात्मक सम्बन्ध नहीं है; केवल मेरे मतामत हैं जिन्हें कभी-कभी व्यक्त भी कर लेता हूँ—जब वैसा करने से असकीर्ण विवेचन और बौद्धिक उत्तेजना की आशा हो। ऐसे अवसर अब पहले से भी कम आते हैं, क्योंकि भारत की परिस्थितियाँ ज्यो-ज्यो विकसित होती जाती हैं त्यों-त्यों हमारी राजनीति अधिक तीव्र रूप से ध्रुवाभिमुख (पोलराइज) होती जा रही है। साधारणतया उस के दो ध्रुव स्पष्ट होते हैं—एक ओर वे लोग हैं जो इस विश्व-युद्ध में भाग लेना और उसे निष्पत्ति तक पहुँचाना (जहाँ तक कि यह उन के सामर्थ्य के भीतर है) अपना कर्तव्य समझते हैं, और दूसरी ओर वे लोग हैं जो इस में भाग लेना कर्तव्य नहीं समझते—बल्कि यह कहना चाहिए कि भाग न लेना ही कर्तव्य समझते हैं, ताकि उन के मत का आग्रह स्पष्ट हो जाये। निःसन्देह दोनों दलों के भीतर अनेक उपदल हैं जिन के अलग-अलग दृष्टिकोण और स्वार्थ हैं, किन्तु इन दो मुख्य दलों के विरोध की इतनी चर्चा होती रही है कि आज-कल के राजनीतिक वाद-विवादों में एक भीषण एकरसता (अथवा द्विरसता अथवा निरी विरसता) स्पष्ट लक्षित होती है। मैं यह कह कर अपने उच्चतर विवेक की डींग हाँकना नहीं चाहता, अपने उस तीखे और कटु अनुभव की बात कहता हूँ जो रेलगाड़ियों और बसों की अनुदिन यात्राओं में, यात्रियों में होने वाले विवादों को सुन कर मुझे मिला है। (विवाद में अपने मत के लिए लड़ जाने की कला मुझे नहीं आती, इस लिए प्रायः श्रोता मुझे बनना पड़ता है, मेरे श्रवण-धैर्य के लिए मुझे अनेक प्रमाण-पत्र मिल चुके हैं, जिन की दीवार की आड़ में मेरी नैसर्गिक भीरुता आसानी से छिप जाती है !)

और मैं उन में हूँ, जिन का विश्वास है कि यह युद्ध 'योद्धव्य' है—कि उस में भागी होना हमारा कर्तव्य है। मेरा विश्वास है कि इस युद्ध के परिणाम पर समूचे ससार के सर्वदेशीय हितों का निर्णय आधारित है। इस लिए यह भी मैं मानता हूँ कि राष्ट्रीय—एकदेशीय—हित इस युद्ध में

गौण है। यह नहीं कि उन का महत्त्व नहीं है, केवल यह कि उन का महत्त्व आत्यन्तिक नहीं, आपेक्षिक है, उपपन्न है। फलतः मैं भारत की स्वाधीनता को एक स्वायत्त, आत्यन्तिक तत्त्व के रूप में नहीं देखता। फासिस्ट पक्ष की विजय से भारत स्वतन्त्रता पा सकेगा, यह तर्क तो इतना अनर्गल और बेहूदा है कि इस का उत्तर देना अनावश्यक है; जो तटस्थता अथवा 'निष्पक्षता' को ठीक मार्ग समझते हैं, उन से मैं सहमत नहीं हो सकता कि निरी अकर्मण्यता फलप्रद हो सकती है—कम से कम कोई वांछनीय मूल्यवान् फल वह कदापि नहीं दे सकती।

और यह अनुभव कर के, कि युद्ध में भारत का कुछ कर्त्तव्य है, यह कैसे उचित हो सकता है कि वह कर्त्तव्य मैं दूसरो द्वारा किये जाने के लिए छोड़ दूँ, और स्वयं हाथ पर हाथ धरे बैठा रहूँ? युद्ध वर्वरता है, और जो युद्ध करते हैं वे या तो पहले ही न्यूनाधिक वर्वर और असंस्कृत होते हैं, या युद्ध-कर्म की योग्यता और दक्षता प्राप्त करने के लिए अस्थायी रूप से अपने को उस निम्नतर तल पर लाते हैं—यह सब सच है, मुझे स्वीकार है। किन्तु अगर यह अप्रोतिकर घोर कर्म करणीय है, और मैं अनिवार्य समझता हूँ कि वह किया जाये, चाहता हूँ कि वह किया जाये, तो तटस्थता अथवा उपेक्षा कैसे उचित है, यह कैसे क्षम्य है कि उसे मैं दूसरो पर छोड़ दूँ? इस से तुम चाहो तो यह परिणाम निकाल लो कि मैं इतना संस्कृत-सम्य नहीं हुआ हूँ कि निरुद्वेग रह सकूँ; चाहे यह समझ लो कि चरित्र के छिछलेपन के कारण मैं पराधिकार-चांचिक हो गया हूँ, बड़े-बड़े दायित्व अपने ऊपर ले कर व्यर्थ अहंकार का पोषण करना चाहता हूँ, चाहे—कई-एक और भी सम्भावनाएँ हैं, पर यह स्पष्ट है कि उन के तथ्यातथ्य का निर्णय मैं नहीं कर सकता।

मुझ से अच्छे लड़ते हैं। तोड़ने-फोड़ने, नष्ट-भ्रष्ट करने, मारने-काटने के काम की मुझ से कहीं अधिक योग्यता रखने वाले अनेक लोग हैं। निःसन्देह मुझ में प्रागैतिहासिक पशु-मानव या मानव-पशु की सहज वृत्तियाँ हैं, और उन वृत्तियों पर आश्रित एक जीवन मेरा भी है, किन्तु साथ ही मुझ में अपनी जाति, अपने वर्ग, अपनी परिवृत्ति के संस्कार भी हैं, और फलतः अनेक वर्जनाएँ, संकोच, ऊहापोह और नैतिक भावनाएँ जो कि नर-मुण्ड-संग्रह करने की मेरी योग्यता को परिमित करती हैं। उस प्रकार की विशेष महत्वाकांक्षा भी मुझ में नहीं है, अपने भीतर फासिस्टों के प्रति हिंस्र घृणा जगाना मैं उतना ही असम्भव पाता हूँ जितना कि किसी पागल

अथवा उन्मादग्रस्त रोगी के प्रति । किन्तु यह सब होते हुए भी मैं अनुभव करता हूँ कि अपनी परिमित योग्यता के अनुरूप मुझे युद्ध में कुछ न कुछ भाग अवश्य लेना चाहिए । अतएव...

शायद तुम मुझे मूर्ख समझो । यदि ऐसा समझो तो मैं खीझूंगा नहीं, न तुम्हारी धारणा का खंडन आवश्यक समझूंगा । क्योंकि विलकुल सम्भव है, वह धारणा ठीक हो—स्वयं मुझे कभी-कभी वैसा सन्देह होता है ! या शायद तुम मुझे पथ-भ्रान्त समझो और उदारतापूर्वक दया का पात्र ठहराओ । दया का पात्र समझा जाना मुझे चुमेगा, परन्तु उस उदारता का सम्मान कर के मैं अपने क्षोभ को अपने तक ही रखूंगा । या तीसरी सम्भावना—पर मैं आशा करता हूँ कि यह सम्भावना नहीं है, और तुम मुझे अर्थलोभी नहीं ठहराओगी । क्योंकि इस निर्णय के बाद अनदेखी या क्षमा न तुम्हारी ओर से हो सकती है, न मेरी ओर से । (...)

क्या काम मैं करना चाहता हूँ—सेना के किस अंग में भागी होना चाहता हूँ, यह तो मैंने अभी तुम्हें बताया नहीं, क्योंकि सब कुछ अभी हवा में है, कुछ निश्चय नहीं हुआ है, मैं केवल आगा कर रहा हूँ—डच्छा कर रहा हूँ । मुझे आशा है कि काम रुचिकर होगा बल्कि ऐसा कि उस में अपने को निमग्न किया जा सके—और मेरा विश्वास है कि मैं उस के योग्य भी हूँ । (...) तुम्हारी यह धारणा शायद ठीक ही होगी कि मुझे ऐसे लोगों में रहना पड़ेगा जिन में बुद्धि बहुत कम है और जितनी है वह भी कवायद की वेडियों में जकड़ी हुई—अधिक से अधिक इने-गिने अपवाद मिल जायेंगे । किन्तु फिर भी मुझे बहुत घूमने का और अनेक श्रेणियों और स्तरों के असैनिक लोगों के सम्पर्क में आने का अवसर मिलेगा, इस लिए शायद मेरी मृत्यु उतनी जल्दी नहीं होगी जितना तुम डर रही हो—बौद्धिक मृत्यु...

प्रतिभा ? हाँ, कुछ थोड़ी-सी मुझ में शायद हो भी सकती है । और मैं उस अभागी श्रेणी का 'कलाकार' हूँ जो अपने कर्म को बड़ा उत्तरदायित्व समझता है—जो मानव-जाति में और उस की सेवा में आस्था रखता है—जो इस लिए अन्त में एक बौद्धिक गूंगेपन की अवस्था को पहुँच जाता है—उस की आत्मा की घिघी बँध जाती है... किन्तु ऐसे व्यक्ति के लिए निस्तार कही है तो इसी में कि सब कुछ को—विशेषकर इसी अपनी सन्दिग्ध प्रतिभा को !—खतरे में डाल दे, और इस मूर्ख

दुःसाहसिक आशा से चिपटा रहे कि कभी न कभी किसी न किसी तरह सब ठीक ही हो जायेगा। क्योंकि अगर वह सब-कुछ को इस प्रकार खतरे में नहीं डालता, तो वैसे ही गँवा देता है—निरे आत्म-तिरस्कार और ग्लानि के कारण।

यह सब बुद्धि-संगत जान पड़ता है न ? इतना बुद्धि-संगत कि खीझ पैदा हो—मुझे स्वयं इस युक्तिवाद पर खीझ आती है। क्योंकि मैं बुद्धि-वादी हूँ तो केवल संकल्प-शक्ति के कारण। मैं अस्पष्ट अनुभव करता हूँ कि इस से बड़ा एक जीवन है—जिस के प्रति मैं अपने को सम्पूर्णतया उत्सर्ग नहीं करता—पागलपन की सीमा पर खड़ा रहता हूँ, पर सम्पूर्ण पागल होते-होते रह या रुक जाता हूँ... किन्तु वह विशालतर इतना निजी है—आस्था की तरह निजी, जो व्यक्ति के पास रहती है, किन्तु फिर भी जैसे जीवन से अलग, वह जीवन में हस्तक्षेप नहीं करती... मैं नहीं कह सकता कि मेरी बात तुम समझ रही हो या नहीं—कि मैं समझा जाने का पात्र भी हूँ या नहीं। और इस मामले में फिर तुम्हारा खयाल ठीक है, और ठीक होकर भी ग़लत है। क्योंकि निःसन्देह इस में एक प्रकार का आत्म-हनन में कर रहा हूँ—किन्तु अपने बाहर की किसी वस्तु या घटना के लिए या उस के कारण नहीं। और अपने जीवन के उस अल्पकालिक अंग के लिए तो कदापि नहीं जिस की ओर तुम्हारा सकेत है। उस अंग का अपने-आप में कोई महत्त्व नहीं है—यद्यपि यह ठीक है कि जीवन का प्रत्येक अंग प्रत्येक दूसरे अंग पर प्रभाव डालता है। मैं आत्म-हनन कर रहा हूँ अपने लिए, अपने अस्तित्व के एक 'प्रमाण' के लिए जो मुझे उस अस्तित्व से कहीं बड़ा मालूम होता है, किन्तु जिसकी परिभाषा मैं नहीं कर सकता। यह आशा मुझे नहीं है कि जिन लोगों के, या जीवन की जिस प्रवृत्ति के आगे मैं अपने को प्रमाणित करना चाहता हूँ वह जानेगा भी, कल्पना भी करेगा, कि यह उद्योग भी मैंने किया, इस लिए स्पष्ट है कि उद्योग करना मूर्खता है, तथापि स्थिति यही है... यह सती होने की तरह ही है—एक आत्म-बलिदान जो कि परम निष्फल है किन्तु फिर भी इतना महत्त्वपूर्ण कि कई स्त्रियों ने अपने को शोक—या प्रेम के भी—रहते बिना भी आग में भोक दिया होगा।

प्रतिभा और बुद्धि की तो यो पत्ती काट दी ! तुम अनुमान कर सकती हो कि मेरी बुद्धि कितनी उलझी और भ्रान्त हो गयी है—मानो किसी ने अपने-आप में गाँठ बाँध ली हो और फिर सिरे खींच कर खोलना चाह रहा

हो—हाथों से पैर पकड़ कर खींच रहा हो। प्रतिभा है भी क्या बला ? मैंने कई एक प्रकार के कामों में हाथ लगाया है, सभी में न्यूनाधिक दक्षता दिखायी है—रेखाकन, चित्रकारी, मूर्ति-शिल्प, कविता और गद्य-लेखन, बढईगिरी, चर्म-शिल्प, सिलाई बागवानी, पत्रकारिता, भौतिक विज्ञान, रसायन, धर्म-तत्त्व-विवेचन, कोश-निर्माण, घुडसवारी, पर्वतारोहण, फोटोग्राफी, गृह-सज्जा, बुनाई—और रेलवे स्टेशन पर बैठ कर लम्बे और उवाने वाले पत्रों का लेखन ! सभी काम मैंने किये हैं—और कुछ नहीं किया। अभिव्यजना कौन-सा माध्यम चुनती है, इस का महत्त्व कम है। अगर मैं गन्दी गालियाँ बकने का भी अभ्यास करने लगता, तो शायद 'हमारी भाषा के सर्वश्रेष्ठ दस या बीस गालीकारों में से अन्यतम' होने का श्रेय किसी न किसी से पा ही लेता—जैसा कि लेखक होने के नाते पा सका हूँ—किन्तु इस से सिद्ध क्या होता ? किसी के लिए इस का कोई आत्यन्तिक महत्त्व न होता—मेरे लिए भी नहीं। एक दिन ऐसा अवश्य आता जब मैं अपने-आप से कह उठता, 'कमीने, दम्भी, तू केवल सफलता से व्यभिचार करता रहा है, जीवन का सामना तू ने नहीं किया, अगर तूझ में प्रतिभा है तो उसे आच दे कर परख होने दे !' और वह दिन क्यामत का दिन होता—क्योंकि अगर इस चुनौती के बाद मैं परीक्षा न देता तो अपनी आँखों में गिर जाता; और देता तो शायद पाता कि मेरी प्रतिभा परीक्षा में उत्तीर्ण होने लायक नहीं थी। किन्तु जैसा कि शायद ऊपर कह भी आया हूँ, (मुझे आगे लिखने की उतावली है, पीछे देखने का समय कहाँ ?)—मैं उन में से हूँ जो समझते हैं कि अगर प्रतिभा चोट खा कर बच सकने वाली नहीं है तो शायद उसका मर जाना ही श्रेयस्कर है—ससार को कोई हानि नहीं पहुँचेगी। भैंस के पख निकल आये तो वह उन का गर्व कर सकती है—किन्तु तभी तक जब तक कि वह उड़ने का उद्योग नहीं करती। उस के पख कट जावें तो पक्षियों की गिनती में कमी नहीं हो जायेगी ! मैं जानता हूँ कि यदि मुझ में बहुत बड़ी प्रतिभा होती—वास्तविक महान् प्रतिभा, मनीषा, जीनियस—तो मुझे अपनी परख करने की इतनी चिन्ता भी न होती। ईसा के जीवन का एक श्रेष्ठ क्षण वह था जब उस ने कहा था—'अपने स्रष्टा ईश्वर की तू परख नहीं करेगा।' यह अडिग आस्था महान् प्रतिभा की आस्था है—मुझ में वह अडिग आस्था नहीं है, क्योंकि वह महान् प्रतिभा नहीं है।

मुझे क्षमा करो, यह पत्र लगभग स्वगत भाषण हुआ जा रहा है

क्षमा तुम्हें करना होगा—क्योंकि बहुत दिनों पीछे मैंने ऐमी वेसिर-पैर की ईमानदार बातें की हैं। दोष मेरा है तो यही कि मैं और भी बहुत कुछ कह सकता था—पर तुम जानती हो कि जो कहा जा सकता है वह सब लिखा नहीं जा सकता—विशेषकर रेल के प्लेटफॉर्म पर, जहाँ बैठ कर मैंने यह सब लिखा है। आज-कल यह गाड़ी प्रायः लेट हुआ करती है—आज चार घंटे लेट थी और अभी उस के आने में बीस मिनट बाकी हैं।

वाद में ।

मैं अपने कमरे में वापस पहुँच गया हूँ—काश कि मैं 'घर' कह सकता; पर घर नहीं है, केवल एक कमरा है, यद्यपि परिचित के कारण वह मुझे केवल झेल लेने की वजाय रुखा-सा स्वागत करता जान पड़ता है। मैं अतिश्रम से और बहुत देर तक लगातार बहुतांश, बहुत गहरा, बहुत-सा चिन्तन करने से बिल्कुल क्लान्त हूँ; किन्तु मैंने पहुँचते ही तुम्हारा पत्र खोज निकाला है, यह देखने के लिए कि मैंने उस का उत्तर दिया है या भूरी में तीर मारता रहा हूँ। और मैं देखता हूँ कि मैं विषय से बहुत भटका नहीं, यद्यपि अब देखता हूँ कि तुम्हारा एक प्रश्न है—'क्या कुछ भी ऐसा हो सकता है जिस के लिए आत्महत्या श्रेय हो?' इस प्रश्न के दो अर्थ हो सकने हैं। यदि तुम्हारा प्रश्न यह है कि 'क्या किसी भी चीज़ के लिए आत्मोत्सर्ग करना उचित है?' तो मेरा उत्तर स्पष्ट है—'हाँ, ऐसी अनेक चीज़ें हैं—और बड़ी छोटी-छोटी चीज़ें भी।' एक बार मैं एक तैराक के हाथों की गति देख कर इतना मुग्ध हुआ था कि बिना तैरना जाने भील में कूद पड़ा था। मुझे बेहोश बाहर निकाला गया और होश में लाने के बाद मेरा मजाक बनाया गया, किन्तु मैं अगनी करती पर कभी लज्जित नहीं हुआ—उस निरायास लय-युक्त गति की अनुभूति निश्चय ही उन वस्तुओं में से थी जिन के लिए प्राण निछावर किये जा सकते हैं। और अनेक अधिक महत्त्वपूर्ण वस्तुएँ भी हैं। बल्कि मुझे तो लगता है कि जीवन जीने लायक ही तब तक नहीं होता जब तक कि वह मरने लायक बहुत-सी चीज़ें प्राप्त न कर ले। किन्तु अगर तुम्हारे प्रश्न का यह अभिप्राय नहीं था, दूसरा ही अभिप्राय था—कि क्या आत्म-हनन क्षम्य है, तो उसका उत्तर मैं ऊपर दे आया हूँ...

मैंने शायद बहुत अनर्गल प्रलाप किया है, किन्तु इसे दोबारा पढ़ कर देखूंगा नहीं—क्योंकि जो दोबारा पढ़ा जाता है वह फिर भेजा नहीं जाता—प्रलाप करने की भी एक अवधि होती है ।

मेरे मानस-पट पर कविता के उड़ते हुए बादल आ रहे हैं—न जाने क्यों । नि.सन्देह जिसे लारेंस और टेनीसन एक साथ याद आवे उस का दिमाग खराब समझना चाहिए ।

“मेरे चरणों के नीचे की श्यामल घास
मानो मेरे भीतर भूमती है—
जैसे भरने में काही,
और कितना अच्छा है अपना-आप न हो कर
ये इतर वस्तुएँ होना—
क्योंकि मैं अपने-आप से ऊँचा हुआ हूँ...”

“सन्ध्या बेला और घंटा-ध्वनि
और उस के बाद अन्धकार ।
उस समय विदाओं का विषाद न हो
जब मैं अपनी नौका खोलूँ ।...”

(दो दिन बाद)

यह सोच कर कि यह पत्र न भेजना ही ठीक है—मैंने इसे दोबारा पढ़ डाला है—और अब उस में कुछ और बातें जोड़ना आवश्यक जान पड़ता है—नहीं तो तुम्हारे पत्र का उत्तर पूरा नहीं होता ।

पिछले साल जब मैंने पूछा था कि मैं सेना में लिया जाऊँगा कि नहीं, तब मुझे किसी ऐसे सकटपूर्ण काम की जरूरत थी जिस से मैं अपने-आप से बाहर निकल सकूँ । संकटपूर्ण काम और भी हो सकते हैं, नि.सन्देह, किन्तु यह एक था जिस में राजनीतिक ईमानदारी भी मिलती थी—क्योंकि मैं फासिस्ट-विरोधी युद्ध का समर्थक था । किन्तु उस समय काम नहीं बना । केवल अभी जनवरी में यह सम्भावना मेरे सामने आयी जिस की अभी बात हो रही है । यह काम युद्ध-मुख का नहीं है, इस लिए सकटपूर्ण भी नहीं है—इस हद तक तो मुझे निराशा हुई है । किन्तु भीतरी मार्ग के अनुकूल न हो कर भी शायद यह बाह्य परिस्थितियों की—मेरी

योग्यता की—दृष्टि से अधिक उपयुक्त है। किन्तु कम से कम यह मेरी परिचित परिवृत्ति ने तो अलग है—एक नयी परिवृत्ति और वह भी निरन्तर परिवर्तनशील। जब खुजली खुजलाने से नहीं मिटती तो हम उस स्थल को थप्पड़ मारते हैं, थप्पड़ की पीड़ा खुजली को दवा देती है। यह बात तर्क-संगत नहीं तो मनोविज्ञान-संगत अवश्य है।

दूसरे तुम पूछती हो, 'तुम भी वही क्यों करो जो कि सैकड़ों मूर्खों ने किया है ?' किन्तु क्या सचमुच उन्होंने यह किया है ? मुझे तो जान पड़ता है कि हमारे देश के दुःखों का एक कारण यह है कि हमारे पास मूर्खों की कमी है, और समझदार हिसाबी बुद्धि के लोगों का बाहुल्य, जो कि पद का वेतन देखते हैं, काम नहीं। अगर तुम सहमत नहीं हो, तो क्या एक भी भारतीय लेखक-मूर्ख का नाम बता सकती हो जिस ने युद्ध-सम्बन्धी या दूसरा ऐसा सकटपूर्ण काम लिया हो जो उसे परिचित क्षेत्रों से बाहर ले जाये ? यह तर्क मैं नहीं सुनूँगा कि उन की उदार सूक्ष्मानुभूति उन्हें युद्ध की वर्वरता की अनुमति नहीं देती—क्योंकि मैं ऐसे भी लेखक जानता हूँ, जिन की वर्वरता ही उन्हें किसी आदर्श के लिए मरने की उदार सूक्ष्म भावना के योग्य नहीं छोड़ती। (यद्यपि तुम्हारा इस पर आग्रह हो तो यही सही कि आदर्श भ्रान्त है।) भारतीय लेखक और विशेष कर हिन्दी लेखक से मुझे सख्त शिकायत है। भ्रमण से उसे घृणा है; भारत से बाहर तो कोई गया ही नहीं (साधन भी नहीं है, माना) और भारत को भी अच्छी तरह जानना वह आवश्यक नहीं समझता। अपने अनुभूति-सामर्थ्य को उत्तेजित करने के दूसरे भी साधन है—मसलन् (सकटपूर्ण परिस्थितियों में से गुजरना—किन्तु ये उस की उदार, भावुक, सौन्दर्योपासक सूक्ष्मबोधी आत्मा को अग्राह्य है... मुझे अवमान्य लगता है वह—यद्यपि अपने भाई की अवमानना करना महापातक है...

ये सब चिड़चिड़ी बातें मेरा जीवन-दर्शन नहीं हो सकती—सब की सब दर्शन हैं भी नहीं। किन्तु उम के लिए बट्ठा काट कर भी तुम्हें मानना पड़ेगा कि हमारे साहित्य का एक खतरा यह है कि उसे कोई खतरा नहीं है—वह अत्यन्त सुरक्षित है—बन्द कमरे में कृत्रिम रूप से पनपाये गये पौधे की तरह। न महाकाय देवदास, न सहनशील धीर सेहुड़ ही—और न कोई मनचले हठीले बनफूल... केवल लजवन्ती से भरा कादो का प्रसार—नम, लचकीली घनी हरियावल जो निरन्तर मुरझाती रहती है,

मुरझाती जाती है अपनी ही विभिन्न शाखाओं के स्पर्श से !

यह नहीं कि मैं दलदल पार कर आया हूँ। किन्तु मैं यह याद रखना चाहता हूँ कि अभी पार करना बाकी है, और इसे याद रख कर वह उद्योग करना चाहता हूँ। और उस के लिए इस छुई-मुई साहित्यकारत्व को खतरे में डालने को विलकुल तैयार हूँ—एक छुई-मुई के घटने-बढ़ने से कोई बड़ा अन्तर नहीं पड़ता, यह देखने की ईमानदारी मुझ में है। (....)

[२]

प्रिय....,

आप का पत्र मिला। उसे पढ़ कर पहले प्रतिक्रिया हुई थी कि तत्काल उत्तर दे दूँ, किन्तु लिखने बैठा तो सोचने लगा कि उत्तर नया क्या हो सकता है ? मुझे याद है कि सेना में भरती होने के बाद जब-तब आप से जो बहस हुई, उस में आप की बातों का उत्तर कई बार दिया गया। तब आप का कहना था कि व्यर्थ सकट में क्यों पड़ते हो, अब आप की दलील है कि युद्ध तो अब समाप्त हो गया, अब सेना में रहने में क्या बुराई है ? अच्छा वेतन मिलता है, शान है, सब सुविधाएँ हैं, और क्या चाहिए ? लिखना-पढ़ना चाहो तो भी कोई बाधा नहीं है।

दलीले दोनों ठीक हैं। प्रश्न यह है, कि क्या मैं सेना की उपजीविका मान सकता हूँ, या मानूँ ? और इस के उत्तर में मुझे कभी सन्देह नहीं हुआ। वह स्पष्ट है। कि नहीं, कदापि नहीं। एक 'प्रोफेशन' ही के रूप में उसे लेता, तो अवश्य सोचता कि यह प्रोफेशन जोखिम का है या आराम का, उस में स्थायित्व कितना है, तरक्की कितनी, आदि। युद्ध को मैं बुरा मानता हूँ, तो युद्धोपजीवी होना बुरा हुआ ही, सेना में भरती होने का कारण एकमात्र यही हो सकता है कि अगर मैं उचित और अनिवार्य समझता हूँ कि एक काम हो—और मैं चाहता था कि फासिस्ट-सकट से भारत का बचाव हो—तो उस काम को करने के लिए इस लिए तैयार न होता कि वह घटिया काम है, एक धोखा है और बड़ा पाप है। युद्धकाल में भारत की रक्षा के लिए सारे उद्योग करना अनिवार्य था, युद्ध समाप्त होने पर वहीं रहने रहना अनिवार्य नहीं है। 'शान्ति-कालीन सैनिक' कहलाना मैं कलंक मानता हूँ।

यह एक पक्ष है। इतना मैं भरती होने से पहले भी सोच सकता था। सेना के अनुभव से इस से आगे भी कुछ सीखा है। आप को मालूम है कि मैं आतंकवादियों के साथ रहा हूँ, इसलिए स्पष्ट है कि मेरे विचार 'अहिंसावादी' तो नहीं रहे होंगे—यहाँ मैं अहिंसा का प्रचलित अर्थ ले रहा हूँ, क्योंकि मैं अपने को कट्टर अहिंसावादी मानता रहा हूँ। कोरी सैद्धान्तिक बहस में नहीं पड़ना चाहता। पर सेना के अनुभव ने युद्ध के बारे में मेरा दृष्टिकोण बदल दिया है। कह नहीं सकता कि यह केवल अन्यायी मानसिक प्रभाव है या कि अनुभव-जात बौद्धिक निष्कर्ष, किन्तु आज तो मानता हूँ कि युद्ध प्रत्येक देश, काल और परिस्थिति में व्याप्य है। मानना हूँ कि आगामी युद्ध में—प्रत्येक युद्धान्त आगामी युद्ध के बीज बो देता है, उसे शान्ति समझना प्रवृत्तना है।—मैं शान्तिवादी हूँगा। फिर चाहे किसी देश का प्रश्न क्यों न हो, और चाहे भारत में गृह-युद्ध ही क्यों न होता हो। मेरा यह मत गान्धीजी की अहिंसा से भिन्न है, यह अवश्य कहूँगा। अब भी मैं लड़ सकता हूँ, और मार सकता हूँ। मैं समझता हूँ कि एक सामाजिक धर्म की साधना में व्यक्तिगत रूप से किया गया बध शायद सम्य हो सकता है। किन्तु युद्ध एक तो सामाजिक धर्म नहीं होता, दूसरे उसे वैसा मान भी लिया जाये तो उस का आनुपगतिक बध-काण्ड व्यक्तिगत नहीं होता—उस के साथ एक व्यक्ति का घोर अकेलापन और उस अकेलेपन में घोर मानसिक यन्त्रणा के उपरान्त किया हुआ अप्रीतिकर अनासक्त निर्णय गुंथा हुआ नहीं होता—वह अकेली यन्त्रणा जो एक अलगाव देती है जिस में व्यक्ति मनःपूत होता है—युद्ध नामूहिक बध है—समूहों द्वारा समूहों की हत्या।

और वह और कुछ हो भी नहीं सकता। युद्ध में हम अपने अस्त्र नहीं चुनते—किन अस्त्रों, साधनों, परिपाटियों का उपयोग होगा, इस का निर्णय शत्रु के द्वारा होता है, क्योंकि उस के अस्त्रों, साधनों, परिपाटियों का नामना करना होता है और उन की काट करनी होती है। और इस प्रकार युद्ध का स्वभाव निरन्तर बदलता गया है, प्राचीन शास्त्र-सम्मत एक-युद्ध का स्थान आज के अन्धाधुन्ध जीव-संहार ने ले लिया है। आज किन्हीं दो प्रतिपक्षी दलों के बीच कोई ऐसी मान्यताएँ नहीं बची जिन का वे निष्ठा-पूर्वक निर्वाह करें। जो दो-एक अन्तर्राष्ट्रीय मर्यादाएँ बची है वे भी कानूनी हैं, नैतिक नहीं, और उन का आधार तात्कालिक परिस्थितियाँ हैं, मानव-कल्याण नहीं। आज युद्ध पतित करता है, सर्वतोमुखी युद्ध (टोटल

वार) सर्वतोमुखी पतन करता है।

युद्ध के समर्थको ने सदा डारविन के 'समर्थ के अतिजीवन' सर्वाइवल ऑफ़ द फिटिस्ट) के सिद्धान्त को अपना सथ्य बनाया है। वह सिद्धान्त मिथ्या नहीं है। किन्तु उस का प्रभाव और उस की प्रामाणिकता विवेच्य है। सम्भव है कि समष्टि की दृष्टि में युद्ध समर्थों के अतिजीवन का ही साधन बनता हो, और जो राष्ट्र या जाति वचे वही सब में समर्थ और विकास की दृष्टि में स्थायी हो। किन्तु व्यक्ति ? क्या व्यक्तियों के बारे में यह प्रमाण है ? क्या यह प्रसम्भावनीय भी है ? युद्ध के द्वारा व्यक्ति के गुण भी और दोष भी उभर आते हैं, उस की अच्छाई और बुराई दोनों बलवती हो उठती हैं, युद्ध जीवन के तनाव को बढ़ा कर उस में गति लाता है। इतनी ही बात होती, तो युद्ध ने शिकायत न होती, क्योंकि जो हमारे जीवन में गति लावे उस का महत्त्व है। किन्तु उस में आगे भी विचार होना चाहिए। अच्छाई उभर कर आत्मत्याग की प्रेरणा देती है, जिस का पुरस्कार है मृत्यु, बुराई उभर कर आत्म-रक्षा की वृत्ति को भटकाती है जो कार्यरता और स्वार्थपरता की माँ है। फलतः युद्ध-क्षेत्र को जाने वालों की अपेक्षा युद्ध में लौटने वाले व्यक्ति कुल मिला कर श्रेष्ठतर नहीं होते; यद्यपि कटु यथार्थताओं का नंगा दर्शन कुछ को चारित्रिक गहराई अवश्य प्रदान करता होगा। निष्कर्ष यह निकला कि युद्धोत्तर वच रहने वाले लोग व्यक्तिगत रूप में अधिक योग्य या समर्थ नहीं होते। यहाँ यह दलील दी जा सकती है कि सामष्टिक या सामाजिक रूप में वे अधिक समर्थ होते हैं और व्यक्ति-इकाइयों का महत्त्व नहीं है, कि खडों का पूर्ण योग सर्वदा सम्पूर्ण के बराबर नहीं होना, सम्पूर्ण उस में वही अधिक भी हो सकता है। मैं कहूँ कि समष्टि या समाज में ऐसी रहस्यवादी आस्था मेरी नहीं है। वैसी रहस्यवादी आस्था होती हो तो व्यक्ति में ही होनी उचित जान पड़ती; मेरी बुद्धि कहती है कि सम्पूर्ण के शिव होने के लिए खडों को शिव होना ही चाहिए और उस के बिना सम्पूर्ण कल्याणकर हो ही नहीं सकता।

युद्ध की बुराई अन्ततः सेना की बुराई है, क्योंकि एक दूसरे का आलम्ब है। किन्तु इतना ही कह कर रुक जाना अन्याय होगा। मुझे दैनिक जीवन से जो अनुभव मिला, उस का अपना ही महत्त्व है, किन्तु और भी अप्रत्यक्ष और अप्रत्याशित अनेक लाभ हुए हैं। मानसिक सन्तुलन बढ़ा है, अत्यधिक अन्तर्मुखता से मुक्त हो कर मैं लोगों में रहना सीख

सका हूँ, अपनी मर्यादाओं के अधिक स्पष्ट ज्ञान के साथ अपनी शक्तियों पर विश्वास बढ़ा है और मैं अधिक आत्मावलम्बी हुआ हूँ, आचारिक संकीर्णताओं से ऊपर उठ सका हूँ; अन्य देशों के लोगों के गुणों को खुले मन से पहचान सका हूँ, विरोधकर अंगरेज के अनेक गुणों को जिन्हें न देखना राष्ट्र-प्रेम का अंग माना जाता रहा है; कार्य में व्यवस्था और समय-निर्वाह का महत्त्व समझा हूँ। और—गायद इन सब से बढ़ कर यही लाभ मुझे हुआ है !—जान सका हूँ कि मानव दुर्बल है, पर घृण्य नहीं; और उस के प्रति दृष्टिकोण की उदारता ही साहित्यकार की मनी-पिता की कसौटी है, उदार दृष्टि ही द्रष्टा की दृष्टि है।

न जाने ये सब बातें आप को अपने पत्र का उत्तर जान पड़ेगी या नहीं। मैंने तो निश्चय कर लिया कि युद्ध समाप्त होने के बाद मेरा स्थान सेना में नहीं है, और जैसे भी हो, उसे छोड़ूँगा ही। सचय और व्यय, यह अनुक्रम ठीक है, चाहे पैसे का प्रसंग हो, चाहे अनुभव का। और मैं सोचता हूँ कि इन तीन वर्षों में जितना 'क्वचा माल' आया है, उस से सम्पूर्ण संस्कृत, 'फ़िनिश' कुछ निर्मित करने का समय आ गया है, नहीं तो एक ओर माल बिगड़ने लगेगा और दूसरी ओर मशीनें मोर्चा खा जावेगी। इस लिए—लेखन की जय ! अनिश्चित उपजीविका की जय ! बेभरोस जीवन की जय !

आप से विनय इतनी है कि इसे मेरी वृष्टि न माने—यह मेरे जीवन का तर्क है—जिस ढाँचे में ढला हूँ उस का न्याय है। और मैं से मतलब निरा मैं नहीं, मानव है। वह अब भी अनिश्चित को बर सकता है, यह उस के भविष्य के प्रति आस्था का कारण है।

‘अज्ञेय’ : अपनी निगाह में

कृतिकार की निगाह नहीं होती, यह तो नहीं कहेंगे। पर यह असन्दिग्ध है कि वह निगाह एक नहीं होती। एक निगाह से देखना कलाकार की निगाह से देखना नहीं है। स्थिर, परिवर्तनहीन दृष्टि सिद्धान्तवादी की हो सकती है, सुधारक-प्रचारक की हो सकती है और—भारतीय विश्व-विद्यालयों के सन्दर्भ में—अध्यापक की भी हो सकती है, पर वैसी दृष्टि रचनाशील प्रतिभा की दृष्टि नहीं है।

अज्ञेय : अपनी निगाह में—इस शीर्षक के नीचे यहाँ जो कुछ कहा जा रहा है उसे हम लिए ज्यों का त्यों स्वीकार नहीं किया जा सकता। वह स्थिर उत्तर नहीं है। यह भी हो सकता है कि हम के छपते-छपते उस से भिन्न कुछ कहना उचित और सही जान पड़ने लगे। चालू मुहावरे में कहा जाय कि यह केवल आज का, हम समय का कोटेशन है। कल को अगर भाव बदल जाय तो यह न समझना होगा कि अपनी बान का खडन किया जा रहा है, केवल यही समझना होगा कि वह कल का कोटेशन है जो कि आज से भिन्न है।

फिर यह भी है कि कलाकार की निगाह अपने पर टिकती भी नहीं। क्यों टिके ? दुनिया में इतना कुछ देखने को पड़ा है : ‘क्षण-क्षण परिवर्तित प्रकृतिवेश’ जिसे उसने ‘आँख भर देखा।’ इसे देखने से उस को इतना अवकाश कहाँ कि वह निगाह अपनी ओर मोड़े। वह तो जितना कुछ देखता है उस से भी आगे बढ़ने की विवशता में देता है ‘मन को दिलासा, पुनः आऊँगा—भले ही बरस दिन। अनगिन युगों के बाद !’

कलाकार की निगाह, अगर वह निगाह है और कलाकार की है तो, सर्वदा सब-कुछ की ओर लगी रहती है। अपने पर टिकने का अवकाश उसे नहीं रहता। नि सन्देह ऐसे बहुत-से कलाकार पड़े हैं, जिन्होंने अपने

को देखा है, अपने बारे में लिखा है। अपने बारे में लिखना तो आज-कल का एक रोग है। बल्कि यह रोग इतना व्यापक है कि जिसे यह नहीं है वही मानों बेचैन हो उठता है कि कहीं मैं अस्वस्थ तो नहीं हूँ ? लेखको में कई ऐसे भी हैं जिन्होंने केवल अपने बारे में लिखा है—जिन्होंने अपने सिवा कुछ देखा ही नहीं है। लेकिन सरसरी तौर पर अपने बारे में लिखा हुआ सब-कुछ एक ही मानदंड से नहीं नापा जा सकता, उस में कई कोटियाँ हैं। क्योंकि देखने वाली निगाह भी कई कोटियों की है। आत्म-चर्चा करने वाले कुछ लोग तो ऐसे हैं कि जिन की निगाह कलाकार की नहीं, व्यवसायी की निगाह है। यो आज-कल सभी कलाकार न्यूनाधिक मात्रा में व्यवसायी हैं, आत्म-चर्चा आत्म-पोषण का साधन है इस लिए आत्म-रक्षा का एक रूप है। कुछ ऐसे भी होंगे जो कलाकार तो हैं लेकिन वास्तव में आत्म-मुग्ध हैं—नार्सिसस-गोत्रीय कलाकार ! लेकिन अपने बारे में लिखने वालों में एक वर्ग ऐमो का भी है जो कि वास्तव में अपने बारे में नहीं लिखते हैं—अपने को माध्यम बना कर ससार के बारे में लिखते हैं। इस कोटि के कलाकार की जागरूकता का ही एक पक्ष यह है कि वह निरन्तर अपने देखने को ही देखता चलता है, अनवरत अपने सवेदन के खरेपन की कसौटी करता चलता है। जिस भाव-यन्त्र के सहारे वह दुनिया पर और दुनिया उस पर घटित होती रहती है उस यन्त्र की ग्रहणशीलता का वह बराबर परीक्षण करता रहता है। भाव-यन्त्र का ऐसा परीक्षण एक सीमा तक किसी भी युग में आवश्यक रहा होगा, लेकिन आज के युग में वह एक अनिवार्य कर्तव्य हो गया है।

तो अपनी निगाह में अज्ञेय। यानी आज का अज्ञेय ही। लिखने के समय की निगाह में वह लिखता हुआ अज्ञेय। वस इतना ही और उतने सनय का ही।

अज्ञेय बड़ा सक्ती और समाजभीरु है। इस के दो पक्ष हैं। समाज-भीरु तो इतना है कि कभी-कभी दुकान में कुछ चीजें खरीदने के लिए घुस कर भी उलटे-पाँव लौट आता है क्योंकि खरीदारी के लिए दुकान-दार से बातें करनी पड़ेगी। लेकिन एक दूसरा पक्ष भी है जिस के मूल में निजीपन की तीव्र भावना है, वह जिसे अँगरेजी में सेंस ऑफ़ प्राइवैसी कहते हैं। किन चीजों को अपने तक, या अपने तक ही सीमित रखना चाहिए, इस के बारे में अज्ञेय की बड़ी स्पष्ट और दृढ़ धारणाएँ हैं।

और इन में से बहुत-सी लोगों की साधारण मान्यताओं से भिन्न है। यह भेद एक हद तक तो अँगरेजी साहित्य के परिचय की राह से समझा जा सकता है। उस साहित्य में इसे चारित्रिक गुण माना गया है। मनोवेगों को अधिक मुखर न होने दिया जाये, निजी अनुभूतियों के निजीपन को अक्षुण्ण रखा जाये। 'प्राइवेट फ़ेसेज इन पब्लिक प्लेसेज'। लेकिन इस निरोध अथवा सयमन के अलावा भी कुछ बातें हैं। एक सीमा है जिस के आगे अज्ञेय अस्पृश्य रहना ही पसन्द करता है। जैसे कि एक सीमा से आगे वह दूसरों के जीवन में प्रवेश या हस्तक्षेप नहीं करता है। इस तरह का अधिकार वह बहुत थोड़े लोगों से चाहता है और बहुत थोड़े लोगों को देता है। जिन्हें देता है उन्हें अबाध रूप से देता है, जिन से चाहता है उन से उतने ही निर्बाध भाव से चाहता है। लेकिन जैसा कि पहले कहा गया है, ऐसे लोगों की परिधि बहुत कड़ी है।

इस से गलतफहमी जरूर होती है। बहुत-से लोग बहुत नाराज भी हो जाते हैं। कुछ को इस में मनहूसियत की झलक मिलती है, कुछ अहमन्यता पाते हैं, कुछ आभिजात्य का दर्प, कुछ और कुछ। कुछ की समझ में यह निरा आडम्बर है और भीतर के शून्य को छिपाता है जैसे प्याज का छिलका पर छिलका। मैं साक्षी हूँ कि अज्ञेय को इन सब प्रतिक्रियाओं से अत्यन्त क्लेश होता है। लेकिन एक तो वह क्लेश भी निजी है। दूसरे इस के लिए वह अपना स्वभाव बदलने का यत्न नहीं करता, न करना चाहता है। सभी को कुछ-कुछ और कुछ को सब-कुछ — वह मानता है कि उस के लिए आत्म-दान की परिपाटी यही हो सकती है। सिद्धान्ततः वह स्वीकार करेगा कि 'सभी को सब-कुछ' का आदर्श इस में अधिक ऊँचा है। पर वह आदर्श सन्यासी का ही हो सकता है। या कम-से-कम निजी जीवन में कलाकार का तो नहीं हो सकता। बहुत-से कलाकार उस से भी छोटा दायरा बना लेते हैं जितना कि अज्ञेय का है और कोई-कोई तो 'कुछ को कुछ, बाकी अपने को सब-कुछ' के ही आदर्श पर चलते हैं। ऐसा कोई न बचे जिसे उस ने अपना कुछ नहीं दिया हो, इस के लिए अज्ञेय बराबर यत्नशील है। लेकिन सभी के लिए वह सब-कुछ दे रहा है, ऐसा दावा वह नहीं करता और इस दम्भ से अपने को बचाये रखना चाहता है।

अज्ञेय का जन्म खँडहरो में शिविर में हुआ था। उसका बचपन भी वनों और पर्वतों में बिखरे हुए महत्त्वपूर्ण पुरातत्वावशेषों के मध्य में

बीता। इन्ही के बीच उस ने प्रारम्भिक शिक्षा पायी। वह भी पहले संस्कृत में, फिर फ़ारसी और फिर अँगरेज़ी में। और इस अवधि में वह सर्वदा अपने पुरातत्त्वज्ञ पिता के साथ, और बीच-बीच में बाकी परिवार से—माता और भाइयों से—अलग, रहता रहा। खुदाई में लगे हुए पुरातत्त्वान्वेषी पिता के साथ रहने का मतलब था अधिकतर अकेला ही रहना। और अज्ञेय बहुत बचपन से एकान्त का अभ्यासी है। और बहुत कम चीज़ों से उस को इतनी अकुलाहट होती है जितनी लगातार लम्बी अवधि तक इस में व्याघात पड़ने से। जेल में अपने महकमियों के दिन-रात के अनिवार्य साहचर्य से त्रस्त हो कर उसने स्वयं काल-कोठरी की माँग की थी और महीनों उस में रहता रहा। एकान्तजीवी होने के कारण ढेग और काल के आयाम का उस का बोध कुछ अलग ढग का है। उम के लिए सचमुच 'कालोह्ययं निरवधिर्विपुला च पृथ्वी'। वह घंटों निश्चल बैठा रहता है, इतना निश्चल की चिड़ियाँ उस के कंधों पर बैठ जायें या कि गिलहरियाँ उस की टाँगों पर से फाँदती हुई चली जायें। पशु-पक्षी और वच्चे उस में बड़ी जल्दी हिल जाते हैं। बड़ों को अज्ञेय के निकट आना भले ही कठिन जान पड़े, वच्चों का विश्वास और सौहार्द उसे तुरन्त मिलता है। पशु उसने गिलहरी के वच्चे से तेन्दुए के वच्चे तक पाले हैं, पक्षी बुलबुल से मोर-चकोर तक, बन्दी इन में से दो-चार दिन से अधिक किसी को नहीं रखा। उस की निश्चलता ही उन्हें आश्वस्त कर देती है। लेकिन गति का उस के लिए दुर्दान्त आकर्षण है। निरी अन्ध गति का नहीं, जैसे तेज़ मोटर या हवाई जहाज़ की, यद्यपि मोटर वह काफी तेज़ रफ्तार से चला लेता है। (पहले गौक था, अब केवल आवश्यकता पड़ने पर चला लेने की कुशलता है, गौक नहीं है।) आकर्षण है एक तरह की ऐसी लय-युक्त गति का—जैसे घुड़दौड़ के घोड़े की गति, हिरन की फलाँग, या अच्छे तैराक का अंग-संचालन, या शिकारी पक्षी के झपट्टे की या मागर की लहरों की गति। उस के लेखन में, विशेष रूप से कविता में, यह आकर्षण मुखर है। पर जीवन में भी उतना ही प्रभावशाली है। एक बार बचपन में अपने भाइयों को तैरते हुए देख कर वह उन के अंग-संचालन से इतना मुग्ध हो उठा कि तैरना न जानते हुए भी पानी में कूद पड़ा और डूबते-डूबते बचा—यानी मूर्च्छितावस्था में निकाला गया। लय-युक्त गति के साथ-साथ, उगने या बढ़ने वाली हर चीज़ में, उम के विकास की वारीक-से-वारीक क्रिया

मे, अज्ञेय को वेहद दिलचस्पी है : वे चीजें छोटी हो या बड़ी, च्यूटी और पक्षी हो या वृक्ष और हाथी ; मानव-गिशु हो या नगर और कस्बे का समाज । वनस्पतियो और पशु-पक्षियो का विकास तो केवल देखा ही जा सकता है, शहरी मानव और उस के समाज की गतिविधियो से पहले कभी-कभी बड़ी तीव्र प्रतिक्रिया होती थी—क्षोभ और क्रोध होता था ; अब धीरे-धीरे समझ मे आने लगा है कि ऐसी राजस प्रतिक्रियाएँ देखने मे थोडी बाधा जरूर होती हैं । अब आक्रोश को बश कर के उन गतिविधियो को ठीक-ठीक समझने और उन को निर्माणशील लीको पर डालने का उपाय खोजने का मन होता है । पहले विद्रोह था जो विपयि-गत था—‘सव्जेक्टिव’ था । अब प्रवृत्ति है जो किमी हद तक असम्पृक्त बुद्धि से प्रेरित है । एक हद तक जरूर प्रवृत्ति के साथ एक प्रकार की अन्तर्मुखीनता आयी है । समाज को बदलने चलने से पहले अज्ञेय बार-बार अपने को जाँचता है कि कहाँ तक उस के विश्वास और उस के कर्म मे सामजस्य है—या कि कहाँ नही है । यह भी जोड़ दिया जा सकता है कि वह इस बारे मे भी सतर्क रहता है कि उस के निजी विश्वासो मे और सार्वजनिक रूप से घोषित (पब्लिक) आदर्श मे भेद तो नही है ? धारणा और कर्म मे सौ प्रतिशत सामजस्य तो सिद्धो को मिलता है । उतना भाग्यवान् न हो कर भी अज्ञेय अन्तर्विरोध की भट्ठी पर नही बैठा है और इस कारण अपने भीतर एक शान्ति और आत्मवल का अनुभव करता है । शान्ति और आत्म-वल आज के युग मे शायद विलास की वस्तुएँ हैं । इस लिए इस कारण से अज्ञेय हिन्दी भाइयो और विशेष रूप से हिन्दीवाले भाइयो से कुछ और अलग पड़ जाता है और कुछ और अकेला हो जाता है ।

यहाँ यह भी स्वीकार कर लिया जाये कि यहाँ शायद सच्चाई को अधिक सरल कर के सामने रखा गया है, उतनी सरल वास्तविकता नही है । एक साथ ही चरम निश्चलता का और चरम गतिमयता का आकर्षण अज्ञेय की चेतना के अन्तर्विरोध का सूचक है । पहाड उसे अधिक प्रिय है या सागर, इस का उत्तर वह नही दे पाया है, स्वयं अपने को भी । वह सर्वदा हिमालय के हिम शिखरो की ओर उन्मुख कुटीर मे रहने की कल्पना किया करता है और जब-तब उधर कदम भी बढ़ा लेता है, पर दूसरी ओर वह भागता है वरावर सागर की ओर, उस के उद्वेलन से एकतानता का अनुभव करता है । शान्त सागर-तल उसे विशेष

नहीं मोहता—चट्टानों पर लहरों का घात-प्रतिघात ही उसे मुग्ध करता है। सागर में वह दो बार डूब चुका है; चट्टानों की ओट से सागर-लहर को देखने के लोभ में वह कई बार फिसल कर गिरा है और दैवात् ही बच गया है। पर मन-स्थिति ज्यों की त्यों है : वह हिमालय के पास रहना चाहता है पर सागर के गर्जन से दूर भी नहीं रहना चाहता ! कभी हँस कर कह देता है : “मेरी कठिनाई यही है कि भारत का सागर तट सपाट दक्षिण में है—कहीं पहाड़ी तट होता तो—।”

क्यों कि इस अन्तर्विरोध का हल नहीं हुआ है, इस लिए वह अभी स्वयं निश्चयपूर्वक नहीं जानता है कि वह अन्त में कहाँ जा टिकेगा। दिल्ली या कोई भी शहर तो वह विश्रामस्थल नहीं होगा, यह वह ध्रुव मानता है। पर वह कूर्माचल हिमालय में होगा, कि कुमारी अन्तरीप के पास (जहाँ चट्टानें तो हैं !), या किसी समझौते के रूप में दिग्ध्य के अंचल की कोई वनखंडी जहाँ नदी-नाले का मर्मर ही हर समय सुनने को मिलता रहे—इस का उत्तर उसे नहीं मिला। उत्तर की कमी कई बार एक अग्नि के रूप में प्रकट हो जाती है। वह ‘कहीं जाने के लिए’ बेचैन हो उठता है। (मुक्तिबोध का ‘माइग्रेसन इन्स्टिट्यूट’ ?) कभी इनकी मूर्त निकल आती है; कभी नहीं निकलती तो वह घर ही का सब सामान उलट-पलट कर उसे नया रूप दे देता है : बैठक को शयन कक्ष, शयन को पाठागार, पाठागार को बैठक, इत्यादि। उस से कुछ दिन लगता है कि मानों नये स्थान में आ गये—फिर वह पुराना होने लगता है तो फिर सब बदल दिया जाता है ! इसी लिए घर का फर्नीचर भी अज्ञेय अपने डिजाइन का बनवाता है। ये जो तीन चौकियाँ हैं न, इन्हे यों जोड़ दिया जाये तो पलंग बन जायगा; ये जो दो डेक्स-सी दीखती हैं, एक को घुमा कर दूसरे से पीठ जोड़ दीजिए, भोजन की मेज बन जायेगी यदि आप फर्श पर नहीं बैठ सकते। वह जो पलंग दीखता है, उस का पल्ला उठा दीजिए—नीचे वह सन्दूक है। या उसे एक सिरे पर खड़ा कर दीजिए तो वह आलमारी का काम दे जायगा। दीवार पर शरद् ऋतु के चित्र हैं न ? सब को उलट दीजिए : अब सब चित्र वसन्त के अनुकूल हो गये—अब विद्यावन भी उठा कर गीतल-पाटियाँ डाल दीजिए और सभी चीजों का ताल-मेल हो गया...

पुरातत्त्ववेत्ता की छाया में अकेले रहने का एक लाभ अज्ञेय को और भी हुआ है। चाहे विरोधी के रूप में चाहे पालक के रूप में, वह बराबर

परम्परा के सम्पर्क में रहा है। रूढ़ि और परम्परा अलग-अलग चीज़ें हैं, यह उसने समझ लिया है। रूढ़ि वह तोड़ता है और तोड़ने के लिए हमेशा तैयार है। लेकिन परम्परा तोड़ी नहीं जाती, बदली जाती है या आगे बढ़ायी जाती है, ऐसा वह मानता है, और इसी के लिए यत्नशील है। कहना सही होगा कि वह सूर्यादावान् विद्रोही है। फिर इस बात को चाहे आप प्रशंसा से कह लीजिए चाहे व्यंग्य और विद्रूप से।

एक ओर एकान्त, और दूसरी ओर एकान्त का निरन्तर बदलता हुआ परिवेश—कभी कश्मीर की उपत्यकाएँ, कभी बिहार के देहात, कभी कोटागिरि-नीलगिरि के आदिम जातियों के गाँव, कभी मेरठ के खादर और कभी असम और पूर्वी सीमान्त के वन-प्रदेश—इस अनवरत बदलते हुए परिवेश ने अकेले अज्ञेय को आत्म-निर्भरता का पाठ बराबर दुहराया है। इस कारण वह जितना जैसा जिया है अधिक सघनता और तीव्रता से जिया है। ‘रूप-रस-गन्ध-गान’—सभी की प्रतिक्रियाएँ उस में अधिक गहरी हुई हैं। सिद्धान्ततः भी वह मानता है कि कवि या कलाकार ऐन्द्रिय चेतना की उपेक्षा नहीं कर सकता। और परिस्थितियों ने उसे इस की शिक्षा भी दी है कि ऐन्द्रिय सवेदन को कुन्द न होने दिया जाय। यह यो ही नहीं है कि आँख, कान, नाक आदि को ‘ज्ञानेन्द्रियाँ’ कहा जाता है। ये वास्तव में खिडकियाँ हैं जिन में से व्यवित जगत को देखता और पहचानता है। इन के सवेदन को अस्वीकार करना सन्यास या वैराग्य का अंग नहीं है। वह पन्थ आसक्ति को छोड़ता है यानी इन सवेदनो से बँध नहीं जाता, यह नहीं है कि इन का उपयोग ही वह छोड़ देता है। जब अज्ञेय को ऐसे लोग मिलते हैं जो गर्व से कहते हैं कि ‘हमें तो खाने में स्वाद का पता ही नहीं रहता—हम तो यह भी लक्ष्य नहीं करते कि दाल में नमक कम है या ज्यादा’, तो अज्ञेय को हँसी आती है। क्योंकि यह वह अस्वाद नहीं जिसे आदर्श माना गया, यह केवल एक विशेष प्रकार की पगुता है। इस में और इस बात पर गर्व करने में कि ‘मुझे तो यह भी नहीं दीखता कि दिन है या रात’, कोई अन्तर नहीं है। अगर अन्धापन या बहरापन श्लाघ्य नहीं है तो जीभ का या त्वचा का अपस्मार ही क्यों श्लाघ्य है? ज्ञानेन्द्रियों की सजगता अज्ञेय की कृतियों में प्रतिलिखित होती है और वह मानता है होनी भी चाहिए। कम या ज्यादा नमक होने पर भी दाल खा लेना एक बात है, और इस को नहीं

पहचानना बिल्कुल दूसरी बात है ।

अज्ञेय मानता है कि बुद्धि से जो काम किया जाता है उस की नींव हाथों से किये गये काम पर है । जो लोग अपने हाथों का सही उपयोग नहीं करते उन की मानसिक सृष्टि में भी कुछ विकृति या एकांगिता आ जाती है । यह बात काव्य-रचना पर विशेष रूप से लागू है क्योंकि अन्य सब कलाओं के साथ कोई-न-कोई गिल्प बँधा है, यानी अन्य सभी कलाएँ हाथों का भी कुछ कौशल माँगती हैं । एक काव्य-कला ही ऐसी है कि शुद्ध मानसिक कला है । प्राचीन काल में शायद इसी लिए कविकर्म को कला नहीं गिना जाता था । अज्ञेय प्रायः ही हाथ से कुछ न कुछ बनाता रहता है और बीच-बीच में कभी तो मानसिक रचना को बिल्कुल स्वगित कर के केवल गिल्प-वस्तुओं के निर्माण में लग जाता है । बड़ई-गोरी और वागवानी का उसे खास शौक है । लेकिन और भी बहुत-सी दस्तकारियों में थोड़ी-बहुत कुशलता उसने प्राप्त की है और इन का भी उपयोग जब तब करता रहता है । अपने काम के देशी काट के कपड़े भी वह सी लेता है और चमड़े का काम भी कर लेता है । थोड़े-बहुत चित्रकारी और मूर्तिकारी वह करना है । फोटोग्राफी का शौक भी उसे बराबर रहा है और बीच-बीच में प्रबल हो उठता है ।

हाथों से चीजें बनाने के कौशल का प्रभाव जरूरी तौर पर साहित्य-रचना पर भी पड़ता है । अज्ञेय प्रायः मित्रों से कहा करता है कि अपने हाथ से लिखने और शीघ्रलेखक को लिखाने में एक अन्तर यह है कि अपने हाथ से लिखने में जो बात बीस शब्दों में कही जाती लिखाते समय उस में पचास शब्द या सौ शब्द भी सर्फ कर दिये जाते हैं । मितव्यय कला का एक स्वाभाविक धर्म है । रंगा का, रेखा का, मिट्टी या शब्द का अव्यय भारी दोष है । अपने हाथ से लिखने में परिश्रम-किफायत की ओर सहज ही जाता है । लिखाने में इसमें चूक भी हो सकती है । विविध प्रकार के गिल्प के अभ्यास से मितव्यय का—किसी भी इष्ट की प्राप्ति में कम-से-कम श्रम का—सिद्धान्त सहज-स्वाभाविक बन जाता है । भाषा के क्षेत्र में इस से नपी-तुली, सुलझी हुई बात कहने की क्षमता बढ़ती है, तर्क-पद्धति व्यवस्थित, सुचिन्तित और क्रमसंगत होती है । अज्ञेय इन सब को साहित्य के बड़े गुण मानता है और बराबर यत्नशील रहता है कि उस का लेखन इस आदर्श से स्थलित न हो ।

दूसरे की बात वह ध्यान से और धैर्य से सुनता है । दूसरे के

दृष्टिकोण का, दूसरे की सुविधा का, दूसरे के प्रिय-अप्रिय का वह बहुत ध्यान रखता है—कभी-कभी ज़रूरत से ज्यादा। नेता के गुणों में एक यह भी होता है कि अपने दृष्टिकोण को अपने पर इतना हावी हो जाने दे कि दूसरे के दृष्टिकोण की अनदेखी भी कर सके। निरन्तर दूसरे के दृष्टिकोण को देखते रहना नेतृत्व कर्म में बाधक भी हो सकता है। इस लिए नेतृत्व करना अज्ञेय के वश का नहीं है। वह सही मार्ग पहचान कर और उस का इंगित दे कर भी फिर एक तरफ हट जायेगा, क्योंकि “दूसरो का दृष्टिकोण दूसरा है” और वह उम दृष्टिकोण को भी समझ सकता है।

‘मार-मार कर हकीम’ न बनाने की इस प्रवृत्ति के कारण अज्ञेय को विश्वास बहुत लोगो का मिला है। मित्र उस के कम रहे हैं, पर अपनी समस्याएँ ले कर बहुत लोग उम के पास आते हैं, ऐसे लोगो को खुल कर बात करने में कभी कठिनाई नहीं होती। सभी की सहायता की जा सके ऐसे साधन किस के पास है : पर धीरज और सहानुभूति से सुनना भी एक सहायता है जो हर कोई दे सकता है (पर देता नहीं)।

लेकिन इस धीरज के साथ-साथ अव्यवस्थित चिन्तन के प्रति उस में एक तीव्र असहिष्णुता भी है। चिन्तन के क्षेत्र में किसी तरह का भी लवडधोधोपन उसे सख्त नापसन्द है और इस नापसन्दगी को प्रकट करने में वह सकोच नहीं करता। इसी लिए उस के मित्र बहुत कम हैं। हिन्दी-वालो में और भी कम, क्यों कि हिन्दी साहित्यकार का चिन्तन भारतीय साहित्यकारों में अपेक्षा अधिक दुर्लभ होता है। साहित्यकार ही क्यों, हिन्दी के आलोचकों और अध्यापकों का सोचने का ढंग भी एक नमूना है।

अज्ञेय हिन्दी के हाथी का दिखाने का दाँत है। कभी-कभी उस को इस पर आश्चर्य भी होता है और खीझ भी। क्यों कि वह अनुभव करता है कि हिन्दी के प्रति उस की आस्था अनेक प्रतिष्ठित हिन्दी-वालो से अधिक है और साथ ही यह भी कि वह बड़ी गहराई में और बड़ी निष्ठा के साथ भारतीय है। यानी वह खाने के दाँतों की अपेक्षा हिन्दी के हाथी का अधिक अपना है। यो तो खैर, दाँत ही हाथी का हो सकता है, कोई ज़रूरी नहीं है कि हाथी भी दाँत का हो। लेकिन शायद ऐसा सोचना भी अज्ञेय की दुर्बलता है—यह भी ‘दूसरे के दृष्टि-

कोण को देखना' है। वह अपने को हिन्दी का मान कर चलता है जब कि आर्थोडाक्स हिन्दीवाला हिन्दी को अपनी मानता ही नहीं वैसे दावा भी करता है; अज्ञेय अपने को भारत का मानता है जबकि आर्थोडाक्स भारतीय देश को अपना मानता है। हिन्दी के एक वुजुर्ग ने कहा था, "विदेशों में हिन्दी पढ़ाने के लिए तो अज्ञेय बहुत ही उपयुक्त है, वल्कि इस से योग्यतर व्यक्ति नहीं मिलेगा; लेकिन भारतीय विश्व-विद्यालयों में—" और यहाँ उन का स्वर एकाएक विल्कुल बदल गया था—"और हिन्दी क्षेत्र में—देखिये, हिन्दी क्षेत्र में हिन्दी साहित्य पढ़ाने के लिए तो दूसरे प्रकार की योग्यता चाहिए।" इस कथन के पीछे जो प्रतिज्ञाएँ हैं उन से अज्ञेय को अपार क्लेश होता है। लेकिन—और इसे उस का अतिरिक्त दुर्भाग्य समझिए—इस दृष्टिकोण को वह समझ भी सकता है। पिछले दस-बारह वर्षों के उस के कार्य की जड़ में यही उभयनिष्ठ भाव लक्षित होता है। यह दिखाने का दाँत चालानी माल (एक्सपोर्ट कमाडिटी) के रूप में बराबर बाहर रहा है लेकिन हर बार इस लिए लौट आया है कि अन्ततोगत्वा वह भारतीय है, भारत का है और भारत में ही रहेगा।

यह समस्या अभी उस के साथ है और शायद अभी कुछ वर्षों तक रहेगी। वचन में उस के भविष्य के विषय में जिज्ञासा करने पर उस के माता-पिता को एक ज्योतिषी ने बताया था कि "इस जातक के शत्रु अनेक होंगे लेकिन हानि इसे केवल बन्धुजन ही पहुँचा सकेंगे।" अज्ञेय नियतिवादी नहीं है लेकिन स्वीकार करता है कि चरित्र की कुछ विशेषताएँ जरूर ऐसी होती हैं जो व्यक्ति के भविष्य का निर्माण करती हैं। इस लिए शायद 'यह नहीं है शाप। यह अपनी नियति है' कि अनेक शत्रुओं के रहते हुए भी अज्ञेय बच्य है तो केवल अपने बन्धुओं द्वारा। ऐसा ही अच्छा है। उसी ज्योतिषी ने यह भी बताया था कि "इस जातक के पास कभी कुछ जमा-जतया नहीं होगा, लेकिन साथ ही जरूरी खर्च की कभी तगी भी नहीं होगी—यह या तो फकीर होगा या राजा।" और फिर कुछ रुक कर, शायद फकीरी की आशंका के बारे में माता-पिता को आश्वस्त करने के लिए, और 'सत्यं ब्रूयात् प्रियं ब्रूयात्' को ध्यान में रख कर, उसने एक वाक्य और जोड़ दिया था जिसकी व्यजनाएँ अनेक हैं। "यह असल में तबीयत का बादशाह होगा।"

जी हाँ, तबीयत के अलावा और कोई बादशाहत अज्ञेय को नहीं मिली है। लेकिन वह बनी रहे तो दूसरी किसी की आकांक्षा भी उसे नहीं है।

उपन्यासों के बारे में

कहानी या उपन्यास लिखने की प्रेरणा आप को प्रायः जीवन और जगत् से सीधे मिलती है या उन के प्रति वन चुके अपने किसी दृष्टिकोण या मान्यता से ?

जीवन और जगत् से मिलने वाली प्रेरणा और उन के प्रति अपने दृष्टिकोण मे इस तरह की कोई विरोधिता मैं नहीं देखता । क्यो कि मैं मानता हूँ कि जीवन के प्रति दृष्टिकोण भी अपने जीवनानुभव से ही बनता है । नि सन्देह शिक्षा सस्कार आदि से बनी हुई धारणाएँ भी हो सकती है जिनके कारण व्यक्ति जीवन और जगत् के प्रति एक पूर्वग्रह से आरम्भ करे, और तब उस के अनुभव उस पूर्वग्रह से मर्यादित होंगे ही । अर्थात् जीवन के प्रति दृष्टिकोण जीवन के अनुभव को ग्रहण करने की परिपाटी को प्रभावित करता है और जीवनानुभव दृष्टिकोण को निरूपित अथवा प्रभावित करता है । यह परस्परता तो जीवन का साधारण नियम है । कृतिकार के लिए इस का महत्त्व और भी अधिक होता है क्यो कि कृति मे आरोपित दृष्टिकोण बाधक ही हो सकता है । दृष्टिकोण कृति मे वही तक सगत है जहाँ तक कि वह भी उसी जीवनानुभव से उत्पन्न हुआ हो जो कि कृति को प्रेरित करता है ।

मैं नहीं कह सकता कि कहाँ तक इस आदर्श परम्पराश्रय का निर्वाह मेरी रचनाओ मे हुआ है, क्यो कि आज के मतवाद-ग्रस्त युग मे यह और भी अधिक सम्भव है कि कलाकार थोडा-बहुत पूर्वग्रह ओढ कर चले । ऐसे भी साहित्य सिद्धान्त आज-कल प्रचलित है जिन के अनुसार बिना ऐसा पूर्वग्रह या मताग्रह ओढे अच्छा साहित्य लिखा ही नहीं जा सकता । मैं यही कह सकता हूँ कि सिद्धान्ततः मैं ऐसा नहीं मानता और

इस लिए यत्नशील रहता हूँ कि जाने या अनजाने मतवाद-प्रेरित साहित्य की साधना न करूँ ।

कहने की आवश्यकता नहीं होनी चाहिए कि इस का यह अभिप्राय नहीं होता कि मेरे सिद्धान्त या विचार नहीं हैं या कि जीवन के प्रति मेरा कोई दृष्टिकोण अभी तक नहीं बना है ।

साहित्यिक कृति के माध्यम से आप जीवन और जगत् के प्रति वन चुके अपने किसी दृष्टिकोण की पुष्टि करने या उस की जाँच की ओर भी अग्रसर होते हैं ?

इस प्रश्न का उत्तर बहुत कुछ पहले प्रश्न के उत्तर में ही निहित है । जीना ही जीवन के प्रति दृष्टिकोण की जाँच करना है—जब तक कि व्यक्ति जीवन के अनुभव के प्रति अपने को विल्कुल ही वन्द नहीं कर ले । उतना वन्द मैंने अपने-आप को नहीं किया है—उतना वन्द होना सम्भव भी नहीं है अगर कोई वन्द होना चाहे भी तो !

जीवन के प्रति दृष्टिकोण जब एक ओर जीवनानुभव की पद्धतियों को प्रभावित भी करता है और दूसरी ओर स्वयं उस अनुभव का परिणाम भी है, तब स्वाभाविक है कि अनुभव प्राप्त करते हुए या उस की ओर खुले रहते हुए, दृष्टिकोण के निरन्तर परिशोधन का प्रयत्न किया जाता रहे—पुष्टि और हड़ताल दोनों इस परिशोधन के अंग हैं । पूर्वधारणा का जो अंग अनुभव पर खरा उतरे उमे और दृढता से ग्रहण करना और जो फच्चा या मिथ्या सिद्ध हो उसे छोड़ देना, और जहाँ परिवर्तन की आवश्यकता हो वहाँ परिवर्तन करना—यही शुद्ध दृष्टि है ।

साहित्यिक कृति सर्वदा तो नहीं किन्तु बहुधा आत्मान्वेषण अथवा आत्माविष्कार का साधन भी होती है । रचना-प्रक्रिया में ही रचयिता स्वयं अपने को नये अथवा सही रूप में पहचानता है । इस प्रकार कृति जितनी कृतिकार द्वारा रची जाती है उतनी ही स्वयं कृतिकार को रचती भी है । कोई भी रचयिता रचना करने से पूर्व और पश्चात् वही का वही नहीं रहता, मेरा विश्वास है सभी कृतिकार इस बात की पुष्टि करेंगे ।

किसी कृति को लिखते समय या पूरा कर के क्या आपने कभी यह

पाया है कि जिस मान्यता को ले कर वह चली थी, उसमें पर्याप्त हेर-फेर की गुंजाइश है ?

इस का लगभग सम्पूर्ण उत्तर ऊपर दे दिया गया है । विस्तार में यही कहूँ कि किसी भी शोध अथवा आविष्कार में दो बातें अनिवार्य होती हैं : एक तो यह कि आप कुछ मान कर चले, क्योंकि इस के बिना कोई दिशा ही नहीं मिलती, और दूसरी यह कि जो भी मान कर चले, उस में सशोधन या परिवर्तन करने को तैयार हो, क्योंकि इस के बिना किसी नये लक्ष्य तक पहुँचा ही नहीं जा सकता । इतना ही नहीं, कृति के लिखे जाने के बाद तक उस में परिवर्तन होते रह सकते हैं । इन्हीं के कारण नये संस्करणों में परिवर्तन होता है और कभी-कभी समूची रचना रद्दी कर दी जाती है । मैंने कई बार ऐसे कारणों से रचना को रद्दी में डाल दिया है लिखते-लिखते जो कुछ सीखा है उस के कारण लिखना समाप्त होते-न-होते एक नयी कसौटी पा गया हूँ जिस पर वह खरी नहीं उतरती । कुछ रचनाएँ मैंने इस आशा के साथ रख छोड़ी हैं कि उन्हें फिर नये रूप में लिख सकूँगा, कुछ तत्काल नष्ट कर दी हैं । और कुछ इस लिए भी रख छोड़ी हैं कि देख सकूँ, मैं कहाँ से कहाँ चला आया !

‘शेखर : एक जीवनी’ के दूसरे भाग के अन्तिम चरण में चम्बुवन का आह्वान स्वीकार करने में शेखर शशि के सुख का निमित्त हो रहा था या उस से कुछ अधिक भी ? यही बात ‘नदी के द्वीप’ के भुवन के बारे में भी पूछी जा सकती है—रेखा के ‘फुलफ़िलमेंट’ के सन्दर्भ में ।

आप कहते हैं तो जरूर पूछी जा सकती होगी । लेकिन मुझ से नहीं । क्योंकि उपन्यास के चरित्रों की कर्म-प्रेरणाओं के बारे में उपन्यासकार से कुछ पूछना सिद्धान्ततः गलत है । अगर उसे इन प्रेरणाओं का व्यौरा देना होगा तो उपन्यास में दे ही देता । उपन्यास में अगर वह नहीं दिया गया है तो उस का कारण यही हो सकता है कि चरित्र को जीवन्त बनाने के लिए वह अनावश्यक है । किसी भी चरित्र के बारे में सब-कुछ जाना जा सकता है यह नहीं कहा जा सकता । और जिस के बारे में सब-कुछ जान लिया गया है या जता दिया गया

है वह जीवित चरित्र नहीं है, मिट्टी का पुतला है। और पाठक को क्या कुछ सोचने का अधिकार नहीं है ? लेखक चाहे जो उत्तर दे दे, उस के बाद भी क्या पाठक अपने निर्णय पर पहुँचने को स्वतन्त्र नहीं है ?

शशि अथवा रेखा के समर्पण की नींव पर शेखर अथवा भुवन जब अपने भविष्य का भव्य प्रासाद बनाने की सोचते हैं तो क्या शशि और रेखा उन के लिए साधन या अधिक से अधिक प्रेरणा मात्र नहीं रह जाती ?

इस 'मात्र' का अभिप्राय मेरे सामने स्पष्ट नहीं है। और मेरी सभक्त में शेखर और भुवन के चरित्र अथवा नारी के सम्बन्ध में उन की धारणाओं में अन्तर भी है। शेखर यह मानता है कि नारी अपने प्रिय को आगे बढ़ाने का निमित्त बनती है, यह भी अनुभव करता है कि उस के जीवन में भी नारी का इस प्रकार का योग रहा है और उस के मन पर इस बात का बोझ भी है। उस को बनाने में कोई टूट जाये, इस में जहाँ वह दानी के प्रति कृतज्ञ है वहाँ इस लिए कुठित भी है कि क्यों वह जितना दे सकता है उस से अधिक उसे मिल चुका हो, अर्थात् वह चिर ऋणी रह जाये। भुवन में अपराध का भाव दूसरे ढंग का है, दूसरे कारण से है। उस का अहं भी शेखर जैसा प्रबल नहीं है।

यों अगर आप उपन्यासों से या उपन्यास के चरित्रों से अलग मुक्त से यह प्रश्न करना चाहते हैं कि क्या मेरी राय में नारी पुरुष की उन्नति का निमित्त मात्र है और उस से अधिक कुछ नहीं, तो मैं यह उत्तर दूंगा कि ऐसा भी हो सकता है और इस से ठीक उल्टा भी हो सकता है और बीच की कई परिस्थितियाँ भी हो सकती हैं। अथवा दोनों परस्पर प्रेरक भी हो सकते हैं। लेकिन दोनों समान रूप से एक-दूसरे को प्रेरणा देने वाले हो, समान रूप से एक-दूसरे को मुक्त रख सकें, यह आदर्श स्थिति ही है। वास्तविक जीवन में उस का निर्वाह कभी-कदाचित् ही होता है—'होना चाहिए' और 'होता है' में प्रायः भेद रहता है। इस दृष्टि से शेखर : एक जीवनी अथवा नदी के द्वीप में कोई भी पात्र 'आदर्श' प्रेमी नहीं है। आदर्श की पहचान कुछ की है, और उस की ओर बढ़ने की प्रवृत्ति भी, वस। कुछ ऐसे भी हैं जो इस आदर्श के घोर विरोधी हैं या कि उसे समझने के ही अयोग्य हैं।

शशि अथवा रेखा के समर्पण को स्वीकार कर के भी क्या शेखर अथवा भुवन अपनी भीतरी अपराध-भावना से पूरी तरह मुक्त हो सके ?

समर्पण स्वीकार ही तो अपराध-भावना का कारण हो सकता है । क्योंकि अपराध-भावना इसी लिए तो है कि यह व्यापार एक-पक्षीय रहे । यो अपराध-भावना से पूरी तरह मुक्त होने या न होने का विशेष महत्त्व उपन्यास में नहीं है । उपन्यास उपन्यास है, न तो केस-हिस्ट्री है, न इलाज का व्योरा है । यत्किंचित् अपराध की भावना जिस तरह आगे चल के कर्म-प्रेरणा बनती है या चरित्र को ढालती है उतना ही उपन्यासकार का क्षेत्र है ।

‘शेखर : एक जीवनी’ के तीसरे भाग के लिए आप अपने पाठकों को कब तक तरसाते रहेगे ?

उन को क्या तरसाऊँगा—उन से अधिक तो मैं तरसता हूँ ! लेकिन तरसने से कुछ आता-जाता नहीं है । तीसरा भाग एक बार लिखा गया था, तभी छप गया होता तो छप गया होता । अब वह सशोधन माँगता जान पड़ता है और मैं भरसक कोई चीज ऐसी अवस्था में छपने नहीं भेजता हूँ जब कि वह मुझे अधूरी जान पड़ रही हो । छप जाने के बाद उसके सम्बन्ध में मेरी धारणा बदले या सशोधन आवश्यक जान पड़े तो दूसरी बात है, वह दूसरे संस्करण में हो सकता है—यह ऐसा भी हो सकता है कि दूसरा संस्करण होने ही न दिया जाये !

‘नदी के द्वीप’ को निकले प्रायः नौ वर्ष हो गये । इतना लम्बा मौन किस स्फोट का उपक्रम समझा जाए ?

उन वर्षों में कुछ न लिखा हो, ऐसा तो नहीं है । चार-पाँच पुस्तकें निकली ही । यो एक छोटा उपन्यास भी लिखा जो अब छप रहा है—शीघ्र निकल जायेगा । उस का नाम है ‘अपने-अपने अजनबी’ और पात्र विदेशी है । कथावस्तु क्या है यह बताना तो कठिन है और शायद बेठीक भी है । पर वस्तु है (कथावस्तु और वस्तु का भेद, आशा है,

[illegible]

1992

— 3 —

खंडित इकाइयाँ

- (१) आप के साहित्य का मुख्य उद्देश्य अथवा सन्देश क्या है ? रचनाओं के माध्यम से समाज को आप क्या देना चाहते हैं—विशेषकर उपन्यासों द्वारा ?
- (२) “ ‘अज्ञेय’ का चिन्तन मौलिक नहीं अपितु पाश्चात्य विचारकों से ही प्रभावित है”—इस उक्ति से सहमत हैं ?

(१) अगर साहित्यिक कृति स्वयं अपना सन्देश नहीं है, तो और उस का कुछ सन्देश नहीं हो सकता। साहित्यकार रूपरसगुण है, उपदेशक नहीं। उस के सिरजे हुए रूप से अगर समाज की सवेदना का सस्कार होता है—उस में गहराई आती है या उस का विस्तार होता है, या उस का कोई नया आयाम खुलता है—तो वही उस की उपलब्धि होती है, ‘उद्देश्य’ के नाम पर जरूरी कुछ है तो यही समझ लीजिए कि मैं चाहता हूँ कि मेरी हर कृति से मेरे पाठक की सवेदना को नया सस्कार मिले। नया सस्कार पाने का मतलब है बदल जाना : इसी अर्थ में साहित्य समाज को ‘कुछ’ देता है—समाज को बदल देता है, सामाजिक इकाई—व्यक्ति के जीवन को सम्पन्नतर बनाता है।

अच्छा उपन्यास अपने पाठक की सवेदना को गहरा या प्रखरतर करता हुआ उसे उस का समाज एक नये रूप में दिखा देता है। पाठक एक तरफ चौकता है कि ‘अरे, यह मैंने अभी तक देखा नहीं था।’ तो दूसरी तरफ पहचानता है कि ‘सच तो है; मैंने पहले ध्यान दिया होता तो मुझे स्वयं दीख जाता।’ देख लेने के बाद वह फिर अनदेखा नहीं कर सकता : इस अर्थ में पाठक को उपन्यास ने ‘जगा दिया है’।

मैं चाहता हूँ कि मेरे उपन्यास भी इतने अच्छे हों कि यह काम

करते रहें ।

(२) पहली बात तो यह कि ऐसा विलकुल जरूरी नहीं है कि कृतिकार 'चिन्तक' हो ही । उस की कृतियों में विचार हों, या विचार-प्रेरकता हो, इस में कोई बुराई नहीं है; पर कृति विचारों के लिए नहीं है और न उस के मूल्य का निर्धारण अन्ततः विचारों पर है ।

दूसरी बात यह कि प्रायः सभी चिन्तक दूसरों के विचारों से प्रभावित होते हैं । 'मौलिक' चिन्तक सौ-दो सौ बरस में एक हो जाये तो बड़ी बात होती है । आज देश में कोई ऐसा एकान्त अप्रभावित मौलिक चिन्तक नहीं है ।

तौसरी यह कि मैं केवल पाश्चात्य विचारकों से ही प्रभावित नहीं हूँ; कई वैचारिक परम्पराओं से प्रभावित हूँ, देशी भी और विदेशी भी, पूर्वी भी और पश्चिमी भी, आधुनिक भी और अनाधुनिक भी । मुझे इस में लज्जित होने की कोई बात नहीं दीखती : उस दशा में और भी नहीं जब ये अनेक प्रभाव मुझे अपना व्यक्तित्व पहचानने में सहायक होते हैं ।

इतना सन्देह मुझे जरूर कभी-कभी होता है कि जो आलोचक इतनी आसानी से इस तरह के फ़तवे दे जाते हैं, प्रायः उन्हीं के बारे में यह बात अधिक सच होनी है कि वे कुछ-एक पश्चिमी विचारकों के विचारों से परिचित होते हैं; उस से आगे विचारों के इतिहास का कुछ भी ज्ञान उन्हें नहीं होता ।

(१) 'अपने-अपने अजनबी' उपन्यास का शीर्षक 'योके', 'सेल्मा' या 'योके और सेल्मा' अथवा कुछ और क्यों नहीं रखा ?

(२) उपर्युक्त उपन्यास (अपने-अपने अजनबी) में आप ने विदेशी पात्र और विदेशी घटना-स्थल ही क्यों चुने ? क्या भारतीय सन्दर्भ में इतना उच्च उपन्यास नहीं लिखा जा सकता था ?

(१) "कुछ और क्यों नहीं रखा"—यह प्रश्न तो ऐसा ही है कि आप पूछें, "इस के बदले कुछ दूसरा क्यों नहीं लिखा ?" इस का उत्तर मैं क्या दूंगा ? लेकिन केवल 'योके' या 'सेल्मा' या 'योके और सेल्मा' कहना भी पर्याप्त न होता, क्योंकि उपन्यास इस या उस या इन चरित्रों के बारे में नहीं है । इन और इन के साथ दूसरे पात्रों की क्रिया-प्रतिक्रिया से जो सम्बन्ध सामने आता है—काल के साथ व्यक्ति का

सम्बन्ध—वही उपन्यास का विषय है : कह लीजिए कि काल ही मुख्य पात्र है। सभी के अपने-अपने अजनबी है; अजनबियों के साथ दो प्रकार के सम्बन्ध है—या तो सम्पूर्ण नकार का, अनास्था का, जैसे योके का मृत्यु के अस्तित्व को ही नकारना चाहना, या फिर स्वीकार का, आस्था या श्रद्धा का, अकारण विश्वास का, जैसे योके का जगन्नाथन् को 'अच्छा आदमी' मान लेना बिना किसी प्रमाण या आधार के। 'अकारण विश्वास' ही तो श्रद्धा है। मृत्यु को नकारने वाली योके अन्त में (श्रद्धा के सहारे ?) एक दूसरे अपरिचित (ईश्वर ?) के सामने आ जाती है; यही उसे स्वतन्त्रता मिलती है (वरण की स्वतन्त्रता, या वरण से भी स्वतन्त्रता ?)। मरण को नकारती हुई, इस लिए क्षणजीवी, नश्वर, आत्मघातिनी योके एक प्रकार के अमरत्व का भी स्पर्श पा जाती है : 'अच्छे आदमी के सामने मरना' क्या प्रकारान्तर से उस अच्छे आदमी के साक्ष्य के प्रमाण से जीते रहना ही नहीं है ? पर इस अमरत्व को भी पाठक भोपता है, योके ने उसे नहीं पहचाना; यह भी उस का एक अजनबी है। यो प्रतीको के फिर अन्तःप्रतीक, गूजो की फिर प्रतिगूज की गुजाइश 'अपने-अपने अजनबी' शीर्षक में जितनी है, उतनी किसी दूसरे में न होती।

(२) पात्र और घटनाएँ ठीक स्वदेशी तो नहीं हैं, पर उन्हें विदेशी कहना भी सर्वथा उचित न होगा। वास्तव में देश का निर्देश स्वल्पतम इसी लिए रखा गया है कि सारी बात को एक देश-निरपेक्ष सन्दर्भ में रखा जा सके : मानवीय सत्ता (या अस्तित्व) मात्र की अवस्थिति सामने रहे।

यो स्थिति के चरम सन्दर्भ सामने लाने के लिए घटना को जिस सम्पूर्णता के साथ और सब से काट कर रखना आवश्यक था, उस के लिए और भी सामान्य परिस्थितियों की खोज मैंने की थी। भूकम्प की भी बात सोची थी, फिर खान-दुर्घटना की भी और उस के वास्तविक चित्रण के लिए बिहार में कुछ कोयला-खाने देखने भी गया था। पर बर्फ में दब जाने की घटना ही अधिक अनुकूल जान पड़ी। वैसी घटना हिमालय में भी हो सकती—होती है—पर वहाँ जैसे लोगों के कैद हो जाने की सम्भावना होती वे सभी उस दृष्टि वाले होते जिसे मैंने 'पूर्वी' दृष्टि कहा है। 'चरम परिस्थिति' में चरम मतवादों की टकराहट प्रस्तुत करने के लिए थोड़ा दूर जाना पड़ा—ऐसी जगह जहाँ सयोगवश दोनों

दृष्टियों के लोग साथ उपस्थित हो सकते हैं। पर जैसा कि मैंने पहले ही कहा, देश-काल से बँधी परिस्थिति प्रस्तुत करने में, 'देश' के संकेत न्यूनतम रखे गये; 'काल' के संकेत भी उस के उसी पक्ष पर बल देने वाले रखे गये जिसे चरम कोटि की 'आसन्नकालिकता' कहा जा सकता है, या चाहे तो प्रत्युत्पन्न या समुत्पन्न काल भी कह लीजिए। जोर देने की बात यह है कि कथा 'काल' से सम्बन्ध की है; 'देश' से सम्बन्ध उतना ही है जितना पात्रों को हाड़-मांस युक्त दिखाने के लिए अनिवार्य है।

(१) आज-कल के मिनी-अज्ञेयों के बारे में आपके विचार ?

(२) अपनी किस रचना से आप सर्वाधिक असन्तुष्ट हैं और क्यों ?

(१) मैं नहीं जानता कि आप किन की ओर संकेत करना चाहते हैं और उन के बारे में मेरे क्या विचार हो सकते हैं या होने चाहिए—या कुछ होते तो किसी को उन से क्या मतलब होता। यों 'आज-कल का' मैं भी हूँ, और अपने निकट 'अज्ञेय' को बढ़ा तो मैंने कभी नहीं पाया। 'मिनी-अज्ञेय' जैसे संकर समास मेरी भाषा का भी अंग नहीं है, यह अलग बात है।

(२) 'सन्तुष्ट' तो किसी रचना से नहीं हूँ : लिखने के तुरत बाद का अल्पकालिक सन्तोष छोड़ दे तो। पर जिन से अधिक असन्तुष्ट हुआ, उन का आप को पता भी कैसे लग सकता है जब वे प्रकाशित ही नहीं की गयी ? हर लेखक अपनी अनेक रचनाओं से असन्तुष्ट होता है; मैं जिन से असन्तुष्ट होता हूँ उन्हें छपने नहीं देता और इस लिए उन की चर्चा भी कोई अर्थ नहीं रखती।

क्या आप ने मृत्यु-विषयक कोई कविता लिखी है ? यदि हाँ, तो उस समय आप की क्या मनःस्थिति थी ?

ठीक 'मृत्यु-विषयक' कविता किसे कहे, इस पर बहस हो सकती है। यों कई-एक होगी। ऐसी कविता में कवि की जो मनःस्थिति प्रतिबिम्बित होती है, या पाठक द्वारा अनुमेय है, उतनी ही काम की है। उतनी ही कवि द्वारा सम्प्रेष्य थी—यानी उतनी ही स्वयं उसकी पकड़ में उस समय आयी थी, और जो उस समय उस की पकड़ में—या उस

की नज़र के सामने—नहीं थी, उस के बारे में वह आज कुछ कहे तो उस का भरोसा क्या ? एक तो अप्रासंगिक बात हो, दूसरे भरोसे के लायक न हो, तो उस के फेर में क्यों पड़ें ? कविताओं में जो मिले, उसी पर ध्यान दीजिए न ! आप के लिए भी वही फलप्रद होगा ; कवि का हित भी उसी में है, कविता के साथ न्याय भी उसी में ।

(१) आप ने एक लेख में विचार व्यक्त किया था कि छन्द काव्य का अभिन्न अंग है और संगीतात्मकता के ह्रास से कविता की लोकप्रियता घटी है । इस स्थिति में क्या आप स्वयं को कविता की लोकप्रियता घटाने वालों में मानते हैं ?

(२) फिर आप ने 'पहले मैं एक सन्नाटा बुनता हूँ'—जैसी कविता क्यों लिखी ?

(१) मैं आज भी मानता हूँ कि छन्द कविता का अभिन्न अंग है । जहाँ भी समयन है, वहाँ छन्द है । और जहाँ समयन नहीं है, वहाँ रूप-सृष्टि नहीं है, कविता नहीं है ।

मैं अपने को न केवल 'कविता की लोकप्रियता घटाने वालों' में नहीं मानता बल्कि मानता हूँ कि कविता के प्रति पाठक की ग्राहकता और संवेदनशीलता बढ़ा कर मैंने कविता की लोकप्रियता और भी कम होने से बचायी है । कविता के शत्रु आज की यन्त्र-सम्यता में बहुत है और बहुत बलशाली है . वे और अधिक सफल हुए होते अगर मैंने जितना प्रयत्न किया वह न किया होता । मेरा प्रयत्न जारी है ।

(२) आपके पिछले प्रश्न के उत्तर के बाद यह प्रश्न उठता ही नहीं, पर वह प्रश्नोत्तर न भी हुआ होता तो आप का प्रश्न अर्थहीन होता, बल्कि अर्थहीन से भी कुछ नीचे, क्यों कि वह कविता के सम्बन्ध में एक प्रबल पूर्वग्रह से बँधा हुआ जान पड़ता है । कविता सिद्धान्तों के प्रति-पादन के लिए नहीं लिखी जाती ; न वह पद्यबद्ध वकालत होती है । आप मुझे भुला कर कविता ही पढ़ें तो दोनों के साथ अधिक न्याय कर पायेंगे—दोनों ही क्यों, तीनों के, क्यों कि अपने साथ भी तो आप तभी न्याय कर सकेंगे ।

उल्लिखित कविता का 'सन्नाटा' सही ढंग से समझने के लिए कुछ अन्य कविताएँ पढ़ना लाभकर होता ; और यदि काव्य-सम्बन्धी मेरी

धारणाओं पर ही विचार करना है तो कविता में 'मीन' के स्थान और उपयोग पर मैंने जो कुछ लिखा है—उदाहरण के तौर पर आलबाल में अथवा भवन्ती में—उसे पहले पढ़ लेना उचित होता ।

(१) भारतीय साहित्य-जगत् की स्थिति के सम्बन्ध में आप के क्या विचार हैं ?

(२) लेखन की प्रेरणा आप को कब और कैसे मिली ? आप की नज़र में आपकी कौन-सी कृति सर्वश्रेष्ठ है और क्यों ?

(१) अच्छे नहीं है । स्थिति दुःखद है । अच्छे साहित्यिक पत्रों की कमी उसे और दुःखद बनाती है । देशव्यापी और सरकारी अंगरेज़ी-परस्ती आग में घी का नहीं, राख पर पानी का काम कर रही है : एक भभक उठती है, वस या फिर देर तक (और दूर-दूर तक) राख सिर पर बरसती रहती है ।

(२) आप का मतलब शायद पहले-पहल से है : नहीं तो प्रेरणा निरन्तर मिलती रहती है और किसी भी घटना, दृश्य, अनुभूति, विचार बात-चीत, शब्द तक से मिल सकती है । पिछली बार जिस बात से प्रेरित हो कर रचना की थी वह शब्द-शक्ति की एक नयी पहचान थी—या कि यों कहूँ कि शब्द की एक शक्ति की पहचान थी । वह शक्ति है शब्द की अनेक अर्थ दे सकने की क्षमता । कुछ विस्तार से इस घटना का वर्णन मैंने अपनी पुस्तक आत्मनेपद के पहले लेख में किया है—'मेरी पहली कविता' शीर्षक से ।

कृति की श्रेष्ठता का निर्णय आलोचक का काम है, स्वयं कृतिकार का नहीं । वह अधिक से अधिक अपने लगाव की बात कह सकता है—कि कौन-सी कृति उसे 'प्रिय' है । पर वह भी बदलता रहता है—कभी कोई कृति अच्छी लगती है, कभी कोई । इस तरह के प्रश्नों के उत्तरों का कुछ मूल्य नहीं होता है साधारणतया । कभी-कभी उन से कुछ प्राप्त हो सकता है—जब वे उत्तर रचना के बारे में नहीं, उस के बनने की प्रक्रिया के बारे में कुछ बताते हों । यानी जब वे न श्रेष्ठता की बात करें, न प्रियता की, बल्कि यह बताएँ कि लेखक के विकास में किसी रचना का क्या महत्त्व या योग रहा : कैसी चुनौती उस ने प्रस्तुत की, और कैसे लेखक ने उस चुनौती का सामना किया और उस पर विजय

पायी। इस तरह के इतिहास मेरी कई रचनाओं के साथ जुड़े हैं, जैसे कहानियों में 'कड़ियाँ' नाम की कहानी, कविताओं में 'चक्रान्त शिला', या 'हिरोशिमा' (या और भी अनेक); उपन्यासों में अपने-अपने अजनबी आदि। अपने-अपने अजनबी में निहित चुनौती और उस के साथ लेखक के जुड़ाव के विकास को समझने के लिए एक बूंद सहसा उछली के दो-एक वृत्तान्तों से आरम्भ किया जा सकता है। यों मृत्यु से साक्षात्कार 'चरम क्षण' की बात जेल के दिनों से (१९३१-३३) सामने थी; उन दिनों में उसी को ले कर कुछ लिखना आरम्भ किया था—वह अधूरा छोड़ दिया था। पर वर्क गिरने से दुनिया से फट जाने की स्थिति उस में भी थी : अन्तर यही था कि उस में तीन व्यक्ति यों कट गये थे, जब कि अपने-अपने अजनबी में केवल दो व्यक्ति हैं। समझ लीजिए कि बीस वर्ष की अवधि में वह 'चरम स्थिति' और भी सघन होकर प्रस्तुत हुई।

कृपया स्पष्ट करें कि परम्परा-जनित सुललित एवं लयात्मक काव्य-परम्परा से हट कर आप को 'नयी कविता' जैसे फूहड़ प्रयोगवाद का आरम्भ करने की क्या आवश्यकता थी ? या तो आप लयात्मक काव्य-कला से अनभिज्ञ हैं या फिर इसके सर्जन में असमर्थ हैं।

परम्परा की सुबद्ध कविता से हटना क्यों आवश्यक हो गया, इसे समझने के लिए पूरा प्रबन्ध चाहिए। और वह हटना 'अज्ञेय' ने आरम्भ नहीं किया। वह कहीं पहले आरम्भ हो चुका था। श्रीधर पाठक में, 'प्रसाद' में, 'निराला' में हटने की यह प्रक्रिया स्पष्ट है। वहाँ उस सीढ़ी का आरम्भ है जिस पर और लोग भी चढ़े।

प्रश्न को आपने जिस ढंग से रखा है, उस में जो प्रबल पूर्वग्रह स्पष्ट झलकता है, उस की ओर सकेत कर के ही छोड़ देता हूँ। उस से ऊपर आप स्वयं उठना चाहेंगे तभी उठेंगे। लेकिन नयी कविता के आरम्भ या कि पारम्परिक छन्दों के क्रमिक परित्याग को सही परिप्रेक्ष्य में रखने के लिए इतना कह दूँ कि काव्य-रूप का परिवर्तन काव्य के आस्वादन की परिस्थिति के परिवर्तन का अनिवार्य परिणाम है। जिसे आप 'परम्परा-जनित सुललित लयात्मक परम्परा' कहते हैं, वह काव्य की वाचिक परम्परा थी यानी उस में कविता पढ़ी नहीं, सुनायी जाती

थी, और अकेले में नहीं, समूह में ही उसका ग्रहण होता था। वह मुद्रण-युग के पहले की स्थिति थी। मुद्रण-युग में कविता पढ़ी जाने लगती है; सुनी नहीं जाती, चुप-चाप पढ़ी जाती है और अकेले में पढ़ी जाती है। ऐसे में बहुत-सी चीजें जो वाचिक परम्परा में आवश्यक थी, अनावश्यक हो जाती हैं, और कुछ नयी आवश्यकताएँ प्रकट हो जाती हैं जो वाचिक स्थिति में नहीं थी। छपी हुई कविता पूरी-की-पूरी आँख के सामने होती है, उस का गठन हम देख सकते हैं। रचना-प्रक्रिया भी दृश्य हो जाती है एक सीमा तक। स्मरण का जो आधार वाचिक परम्परा में आवश्यक होता है, यहाँ फ़ालतू हो जाता है—वल्कि बाधक भी हो सकता है। इस लिए तुक की कोई आवश्यकता नहीं रहती। छन्द की परिभाषा भी बदल जाती है : हम एक-एक वन्द को न सुन कर पूरी कविता को देखते हैं—यानी छन्द सम्पूर्ण कविता का होता है। जिन्हे और विस्तार से इस पक्ष की जानकारी में रुचि हो, वे आलवाल में मेरा निबन्ध 'कविता : श्रव्य से पठ्य तक' देख सकते हैं।'

१. 'कादम्बिनी' (नयी दिल्ली) के विभिन्न पाठकों द्वारा प्रस्तुत प्रश्नों में से कुछ चुने हुए प्रश्नों के उत्तर। प्रश्नकर्ता थे क्रमशः दीनानाथ शरण, पटना; सुभाष चन्द्र जैन, वाराणसी ; ओम् प्रकाश, हिसार; शब्दीर अहमद दाऊद, पुणे; लक्ष्मीनारायण शर्मा, वरीनी, शिवनारायण शिवहरे, सोहागपुर।

पुरस्कार के पार

आपको 'आंगन के पार द्वार' संग्रह पर साहित्य अकादेमी का पुरस्कार मिला। पुरस्कार की खबर मिलने पर उस के प्रति आप की पहली मानसिक प्रतिक्रिया क्या हुई ?

असमजस की। पुरस्कारो के निर्णय तक पहुँचने की अकादेमी की पद्धति का मैं बरसों से आलोचक रहा हूँ। जब मैं अकादेमी की 'हिन्दी सलाहकार समिति' का सदस्य था तब से ही समिति में भी उस पद्धति की आलोचना करता रहा हूँ। तब भी और उस के बाद भी पत्र-पत्रिकाओं में भी इस के विषय में लिखता रहा हूँ। अकादेमी का पुरस्कार मुझे मिले, ऐसी आकांक्षा कभी नहीं रही; और उस के मिल सकने की सम्भावना पर भी कोई विचार मैंने नहीं किया। उस के प्रति विशेष सम्भावना का भाव मेरे मन में नहीं था, न अब है। कारण कई बार दोहरा चुका हूँ। सब से पहला यह कि मेरी समझ में एक राष्ट्रीय संस्था का पुरस्कार साहित्य पुरस्कार होना चाहिए—अर्थात् उस का निर्णय भाषा-वार चिन्तन से ऊपर उठ कर किया जाना चाहिए। दूसरे, मैं ऐसी कोई कसौटी नहीं जानता जिस पर शास्त्रीय अथवा शोध-साहित्य और कृति-साहित्य दोनों को समान रूप से कसा जा सके। दोनों कोटियों के लिए या तो अलग-अलग पुरस्कार होने चाहिए, या एक ही पुरस्कार आँतरे वर्ष एक-एक प्रकार के साहित्य के लिए दिया जाना चाहिए। तीसरे, यह बताया जाना चाहिए कि पुरस्कार का निर्णय किस के मत का प्रतिपादन करता है। एक तरीका यह है कि आप लोक-मत का संग्रह कर लीजिए। तब पुरस्कार मिलने से केवल इतना पता लगेगा कि अधुनक रचना के प्रेमी अधिक हैं, वह 'लोकप्रिय' है। या फिर निर्णायक

समिति चुनिए और निर्णय उन के नाम से प्रकाशित कीजिए; तब निर्णायको की मर्यादा, प्रतिष्ठा और विवेकवत्ता के आधार पर यह निश्चय किया जा सकेगा कि पुरस्कार का वास्तविक महत्त्व क्या है। यदि निर्णायको मे हमारी निष्ठा है तो हम उस के निर्णय से सहमत न होने पर भी उस का मान करेंगे; अगर निष्ठा नहीं है तो निर्णय का कोई मूल्य नहीं होगा। चौथे, निर्णय का आधार भी घोषित किया जाना चाहिए—अर्थात् पुरस्कृत ग्रन्थ के सम्बन्ध मे निर्णायको की सम्मतियाँ-संस्तुतियाँ प्रकाशित होनी चाहिए। एक अज्ञात-नामा समिति के एक अप्रकाश्य निर्णय के आधार पर पुरस्कृत होने मे इस से अधिक क्या सन्तोष हो सकता है कि पुरस्कार के रूप मे एक रकम मिल गयी ? मान रकम पर नहीं, निर्णायक द्वारा की गयी सन्तुति पर ही आधारित हो सकता है।

साहित्यकार के लिए सब से बड़ा पुरस्कार आप किसे मानते हैं—रचना-प्रक्रिया में होने वाला आत्म-साक्षात्कार, रचना की समाप्ति पर मिलने वाली राहत या संतुष्टि, पाठकों या आलोचको से प्राप्त प्रशंसा, अथवा किसी सरकारी या गैर-सरकारी संस्था से रायल्टी या पुरस्कार के रूप मे मिलने वाला धन ?

यह तो पुरस्कार की आप की परिभाषा पर निर्भर है। साहित्यकार के लिए सब से पहली और सब से बड़ी—और समझ लीजिए अनिवार्य आवश्यकता है वह चीज़ जिसे आप शायद 'राहत' या 'सन्तुष्टि' कह रहे हैं और जो वास्तव मे एक प्रकार की मुक्ति है। हर कृतिकार कृति के द्वारा मुक्त होता है। अगर उस मुक्ति का लाभ और बोध उस को नहीं होता, तो फिर उसने जो लिखा है वह रचना नहीं है। अगर होता है तो जहाँ तक रचना का प्रश्न है वह निष्पत्ति पा चुकी है। इस लिए अगर उस निष्पत्ति को ही आप पुरस्कार कहते हैं तब तो असल बात वही समाप्त हो गयी और बाकी लाभ आनुपगिक है। लेकिन अगर पुरस्कार का अर्थ यह है कि अच्छा कृतिकार प्रमाणित हो जाने पर कृतिकार को किसी के द्वारा कुछ दिया जाये—कुछ उस के सामने किया जाये ('पुरस्कार')—तो बात बिलकुल दूसरी हो जाती है। तब पुरस्कार का प्रश्न उसे पाने वाले के सामने उतना नहीं रहता जितना कि देने वाले के। 'ऐसे कृतिकार को

हम —यानी हम सामाजिक—क्या दें ?' यश, सम्मान, रॉयल्टी, इनाम? इस का शायद सामाजिक की ओर से भी कोई एक जवाब नहीं हो सकता, और कृतिकार की ओर से भी शायद एक जवाब नहीं होगा। दान या उपहार या भेट में हमेशा देने और पाने वाले व्यक्तियों के चरित्र, उन की प्रवृत्तियाँ, उन के गुण और उन की आवश्यकताएँ—तात्कालिक या स्थायी—अपना महत्व रखती हैं। 'जैसी जिस की पात्रता हो', 'जैसी जिस की श्रद्धा हो', इस तरह के सभी उत्तर अपने स्थान पर सही हैं क्योंकि वे इस बात की ओर संकेत करते हैं कि पुरस्कार के निर्णय का आधार पुरस्कार देने और पाने वाले के सम्बन्ध की परस्पर मंगलमयता पर होना चाहिए।

आप के विचार से, किसी राष्ट्र या भाषा के साहित्य के उत्थान में इस प्रकार के पुरस्कारों का क्या योग-दान हो सकता है? इस से पुरस्कृत साहित्यकार को अधिक प्रेरणा मिलती है या उस की प्रत्याशा में अन्य साहित्यकारों को ?

इस का उत्तर बहुत दूर तक ऊपर के दो प्रश्नों के उत्तर में हो गया है। प्रोत्साहन के लिए भी पुरस्कार दिये जा सकते हैं, लेकिन उन का स्वभाव बिल्कुल अलग है। और ऐसे पुरस्कारों की योजना में यह प्रतिज्ञा निहित होती है कि पुरस्कार देने वाला किसी न किसी रूप में उसे पाने वाले से ऊँचाई पर है। अगर ऐसा दावा नहीं है तो किस आधार पर कोई निर्णय कर सकता है कि किस चीज़ को प्रोत्साहन देना चाहिए और किसे नहीं ? और अगर ऐसा दावा है तो यही पूछना रह जाता है कि दावा सही है या गलत। हम बच्चों को भी पुरस्कार देते हैं, विद्यार्थियों को भी पुरस्कार देते हैं। अगर कोई भाषा या साहित्य भी अपरिपक्व हो, तो उन के विकास में सहायता देने के लिए भी पुरस्कार दिये जा सकते हैं। लेकिन स्पष्ट है कि ऐसा वही कर सकता है जो स्वयं परिपक्व हो—या कम-से-कम अपेक्षया अधिक परिपक्व हो। या पुरस्कार देने वाला कोई धनिक हो या कोई सम्पन्न संस्था हो तो वह ऐसे सलाहकारों की राय से पुरस्कार दे जो इस योग्य हो।

साहित्य-अकादेमी ने 'आँगन के पार द्वार' को पुरस्कृत किया

है। क्या आप भी इसे ही अपनी सर्वश्रेष्ठ रचना मानते हैं ? यदि इसे नहीं तो और किसे ?

यह प्रश्न मुझ से क्यों पूछा जाना चाहिए ? और इस का मेरा उत्तर क्यों विग्वहनीय हो ? यों मैंने सुना है कि निर्णायकों में भी कम-ने-कम एक मत यह था कि आंगन के पार द्वार लेखक की सर्वश्रेष्ठ रचना नहीं है। और मैंने यह भी सुना है कि दो वर्ष पहले भी निर्णायकों के सामने इस पुस्तक का नाम आया था और उन्होंने इसे पुरस्कार के अयोग्य ठहराया था : उस वर्ष पुरस्कार दिया ही नहीं गया क्यों कि कोई भी पुस्तक इस के योग्य नहीं पायी गयी। निःसन्देह यह हिन्दी के साथ दोहरा अन्याय हुआ, ऐसा मैं अपनी पुस्तक को अलग रख कर भी मानता हूँ; अन्य कुछ भाषाओं में जो पुस्तकें पुरस्कृत हुईं उन से अधिक महत्त्वपूर्ण ग्रन्थ हिन्दी में उपेक्षित हो गये। भाषा-वार चिन्तन के दोषों में यह भी एक है। पर यह सब आप के प्रश्न का उत्तर तो नहीं है ! और ये सब निर्णय और विचार तो यों भी 'गुप्त' माने जाते हैं ; इस लिए यह भी मानना होगा कि मैं नहीं जानता कि इस वर्ष, या पिछले वर्ष निर्णायक कौन थे, कौन-सी पुस्तकें विचारार्थ उन के सामने आयी थी और किस की क्या राय थी।

जहाँ तक मेरा अपना प्रश्न है, मैं अभी तक तो यही मानता हूँ कि मेरी सर्वोत्तम रचना अब से अगली रचना होगी। ऐसा न मानूँ तो आगे लिखना थोड़ा और कठिन हो जाये। और फिर यह भी तो है कि जो लिख दिया जाता है वह लिखे जाने में ही पराया हो जाता है। "मैं सच लिखता हूँ, लिख-लिखकर सब झूठा करता जाता हूँ।"

आँखों देखी और कागद लेखी

आत्मकथ्य के रूप में मैंने कभी कुछ प्रस्तुत न किया हो, ऐसा नहीं है पर मेरी दृष्टि मेरी सृष्टि के सामान्य शीर्षक के अधीन कुछ कहने में मुझे सकोच होता है। पहले भी होता; अब बहुत अधिक होता है क्योंकि बढ़ता हुआ अनुभव 'मैं' की संरचना के बारे में ही इतना कुछ मिला रहा है कि दृष्टि सृष्टि को 'मेरी' कहने की अहंता की नींव हिल जाती है। फिर रचना का आग्रह निवाहते हुए भी अपनी करनी को 'सृष्टि' कहना कुछ कम अहम्मन्य नहीं लगता। दृष्टि मेरी नहीं है यह तो नहीं कहता, पर 'सृष्टि' के बराबर उसे रखने पर उस का जो अर्थोत्कर्ष होता है वह भी झिझक पैदा करता है। सोचता था कि 'मेरी स्थिति मेरी कृति' कहने से शायद इस सकट से बच सकूँ और साथ ही विषय पूरी माला से जुड़ा हुआ-सा जान पड़े (और तुक का भी निर्वाह हो जाये) — पर स्थिति की बात भी कैसे कहूँ जब निरन्तर यात्रा करता आया हूँ? अतः इस भूमिका के साथ अपनी सारी बात को एक तदर्थ पद दे कर ही आरम्भ करता हूँ।

मैं बार-बार कहता आया हूँ, और आज भी दोहराता हूँ, वही से आरम्भ करता हूँ, कि अगर कोई वास्तव में कृतिकार है तो उस की दृष्टि जो कुछ है उस की कृति में ही दीखनी चाहिए और उसी से उस को पहचानना और ग्रहण करना चाहिए। उस के बारे में जो-कुछ वह कहता है, उस से यह तो सम्भव है कि नया कुछ जानने को मिले, लेकिन जो उस ने कहा है उसे ज्यों का त्यों स्वीकार नहीं कर लेना चाहिए। उस पर आँख मूँद कर विश्वास नहीं करना चाहिए। मैं स्वयं भी किसी दूसरे के कहे पर नहीं करता। और आप को शुरू में यह चेतावनी देना चाहता हूँ कि मैं अभी आप के सामने जो कुछ निवेदन करूँगा उस से या अपनी 'दृष्टि' के बारे में मैंने जब भी जो कुछ कहा है उस से, आप को नया

या उपयोगी कुछ मिलता हो तो ठीक है, लेकिन ज्यों का त्यों उस पर विश्वास न कीजिए। यह इस लिए नहीं कि उस में कोई छल है। दृष्टि के द्वारे में तो कहीं भी, और खास तौर से जब यह प्रश्न रचनाकार के मामले आता है तो उम के पास, कोई बने-बनाये उत्तर नहीं होते। रचनाकार जब-तब जो उत्तर देता भी है वे सब तात्कालिक या आरम्भी उत्तर होते हैं; वास्तव में वे सोचने की प्रक्रिया का एक अंग होते हैं। किसी बात पर पहुँच कर वह उसे बता रहा हो ऐसा नहीं होता—पहुँचने के प्रयत्न में ही वह कुछ कह देता है। इतने से ही उस पर कोई ऐसी लाचारी नहीं आती कि वह उस से बँध जाये। दो दिन बाद अगर आप उम ने पूछें कि 'दो दिन पहले तुम ने यह कहा था, आज उम के द्वारे में मुझें क्या कहना है?' तो वह यह उत्तर भी दे सकता है कि 'मुझे याद नहीं कि मैंने परमों वह कहा था', यह भी कह सकता है कि 'परमों मैंने वैसा कहा था पर आज नहीं कह रहा हूँ।' यहाँ तक कि वह यह भी कह सकता है कि 'परमों मैंने जो कहा था क्या जरूरी है कि आज मैं जानता होऊँ ही कि उम का मतलब क्या था?' कवियों ने ऐसे उत्तर दिये भी हैं। एक कवि के द्वारे में तो प्रसिद्ध ही है कि उस में उम की एक कविता का अर्थ पूछा गया तो उम ने कहा - 'जब मैंने लिखी थी तब दो जन उम का अर्थ जानते थे—एक भगवान् और एक मैं; अब तो सिर्फ भगवान् ही जानता है।' यह बात सच भी है। लेकिन आप, जैसा मैंने कहा, उम को ज्यों का त्यों मानेंगे तो यह पायेंगे कि यह विश्वमनीय नहीं है, एक अंश में झूठ है। कवि जानता है कि उस का अर्थ क्या है, लेकिन बता नहीं सकता। अगर दूसरे शब्दों में बता सकता तो उन शब्दों में लिखता क्यों जिन में पहले लिखा था !

फिर भी एक हद तक मैं इस तरह की जिज्ञासा को संगत भी मानता हूँ कि आज के युग में कवि से भी यह प्रश्न पूछा जाये कि उस की दृष्टि क्या रही है और उस समय क्या है। उम की कही हुई बातों के सन्दर्भ में उम की कृतियों की नये सिरे से पहचान करने में भी सहायता मिल सकती है। और नहीं तो इसी लिए कि हम लोग आज एक पूर्वग्रहों-दुराग्रहों से दूषित वातावरण में रहते हैं जहाँ किसी रचना को समझने वाले, मनन करने वाले, लोग कम हैं। अध्यापक लोग भी समझाने का प्रयत्न नहीं करते, समझ को विकृत करने का प्रयत्न अधिक करते हैं। सब अध्यापक जान-बूझ कर ऐसा करते हो ऐसा नहीं है, लेकिन वे यह मान कर चलते

है कि पहले उन को इस पर कोई अन्तिम निर्णय दे देना है कि कृति अच्छी है या बुरी है या कि सच्ची है या नकली है; और समझाने की बात बाद में शुरू होती है। यह प्रचलित विश्वविद्यालयी शिक्षा का एक पहलू है कि हर अध्यापक समझता है कि किसी चीज को समझना-समझाना आवश्यक नहीं है, उस के मूल्य पर पहले निर्णय ले लेना आवश्यक है। मैंने कहा कि सब अध्यापक ऐसे नहीं हैं; और कुछ जो यह करते हैं वे जान-बूझ कर ऐसा नहीं करते; लेकिन बहुत दूर तक यह होता है।

यह एक दुःखद परिस्थिति है कि कवि अपने वकील भी हो बैठते हैं। ऐसा नहीं होना चाहिए। पर आधुनिक युग की लाचारियों में से—कवि और काव्य दोनों का अहित करने वाली लाचारियों में से—एक है कि आज-कल अधिकांश कवि अपने वकील हैं। इस समय कम से कम मैं अपने वकील के रूप में पेश नहीं हूँ, अभियुक्त के रूप में ही खड़ा हूँ। लेकिन अभियुक्त के रूप में भी अपनी सफाई तो दे ही रहा हूँ !

अपनी दृष्टि की बात करते हुए भी जब सोचने बैठता हूँ कि किन-किन विषयों की चर्चा हो सकती है और कैसे उन को अलग-अलग किया जा सकता है या किसी क्रम में रखा जा सकता है, तो पाता हूँ कि बहुत से ऐसे विषय हैं जिन में मेरी रुचि रही है और जिन के बारे में मेरी जिज्ञासा ने और मेरे विचारों ने मेरी रचना को प्रभावित किया है। अगर ऐसा है तो यह प्रश्न उठता है कि क्या उन सब की चर्चा होनी चाहिए या उन में से कुछ छोड़ दिये जाने चाहिए ? अगर कुछ छोड़ता हूँ तो क्या इस को भी एक प्रकार का संकेत नहीं माना जायेगा कि अमुक-अमुक विषयों को मैंने महत्त्व दिया और अमुक-अमुक को छोड़ दिया ? क्या इसी को एक दृष्टि नहीं माना जायेगा ? अवश्य माना जायेगा ! लेकिन ये प्रायः सभी प्रश्न एक-दूसरे से जुड़े हुए हैं। कैसे इन को अलग किया जा सकता है, मैं नहीं समझ पाता हूँ। उदाहरण के लिए मैं ने सोचा कि 'यथार्थ' के बारे में मेरी दृष्टि क्या रही उस की चर्चा करूँ, तुरन्त मैं ने पाया कि भाषा की समस्या की चर्चा किये बिना मैं यथार्थ की चर्चा नहीं कर सकता। दूसरी तरफ मैं ने पाया कि समाज की चर्चा किये बिना भी नहीं कर सकता, समाज की चर्चा करता हूँ तो फिर समाज की समस्याओं पर चर्चा अनिवार्य हो जाती है, संस्कृति की चर्चा भी अनिवार्य हो जाती है। संस्कृति की चर्चा की ओर बढ़ता हूँ तो धर्म

और परम्परा की चर्चा आवश्यक हो जाती है; फिर दर्शन की समस्याएँ उभर आती हैं, मनुष्य की क्या अवधारणा है उस की चर्चा आवश्यक हो जाती है। मनुष्य की चर्चा करता हूँ तो स्वाधीनता की चर्चा अनिवार्य हो जाती है; स्वाधीनता की चर्चा करता हूँ तो राजनीति की और समकालीन समाज की, सामाजिक यथार्थ की, चर्चा आवश्यक हो जाती है। इस लिए कहीं से भी आरम्भ करता हूँ तो बहुत से एक-दूसरे से जुड़े हुए प्रश्न सामने आ जाते हैं; कहीं किसी को काट कर अलग रख देना सम्भव नहीं है। लेकिन ऐसी चर्चा की, समय की, मेरी वाणी और लेखनी की शक्ति की—और आप लोगों के धैर्य की भी !—एक सीमा है। इस से इस चर्चा के आयाम अपने-आप सीमित हो जाते हैं।

यह जानते हुए कि चर्चा में जो विषय छूट जायेगा या पीछे रह जायेगा उस के बारे में यह समझा जायेगा कि मैंने उस को कम महत्त्व का समझा, मैं समझता हूँ कि मैं आरम्भ करूँगा तो मानव की चर्चा से ही आरम्भ करूँगा और स्वाधीनता की चर्चा से आरम्भ करूँगा। अन्यत्र एकाधिक बार कही गयी बातें दोहराना नहीं चाहता, लेकिन एक बात कहना चाहता हूँ। मनुष्य की स्वाधीनता की चर्चा आरम्भ में इस लिए आवश्यक हो जाती है कि जब मैं कहता हूँ 'मेरी दृष्टि', तो सब से पहले इस पहले शब्द पर ही अटक जाना हूँ। 'मेरी' का क्या मतलब है? अगर मेरी कोई दृष्टि है तो उस दृष्टि के लिए—या किसी भी चीज के लिए—मैं उत्तरदायी तो तभी हो सकता हूँ जब मैं स्वाधीन कर्मी होऊँ। अगर मेरा कर्म स्वाधीन नहीं है तो मैं उस के लिए उत्तरदायी नहीं हूँ ! सिर्फ स्वाधीन कर्मी होने के दावे के साथ ही मैं यह कह सकता हूँ कि यह 'मेरा' कर्म है। अगर मैं स्वाधीन नहीं हूँ तो जो कुछ है वह मैं ने नहीं किया है, चाहे वह मेरे ही निमित्त से हुआ; और जब मैं ने नहीं किया तो उस के लिए मैं उत्तरदायी नहीं हूँ। तो उत्तरदायी होने के लिए पहली शर्त स्वाधीन होना है। क्या मैं स्वाधीन हूँ ? मैं मानता हूँ कि हूँ।

जिसे हम मानव कहते हैं उस के लिए जापानी भाषा में जो शब्द है उस में दो धातु हैं और उन को जोड़ कर उस का अर्थ बनता है। एक का अर्थ 'मानव' नहीं है, 'मानवीय' है, मैं नहीं हूँ, दूसरे का अर्थ है 'मध्यवर्ती'। तो 'मनुष्य' वहाँ नहीं होता, वहाँ 'मानवीय मध्यवर्ती' होता है। जब हम मानव की जापानी सजा निङ्गेन मुनते हैं और उस का अर्थ बताया जाता है 'मानवीय मध्यवर्ती', तब स्वाभाविक है कि यह प्रश्न उठे

कि यह मध्यवर्ती किस के और किस के मध्य है ? अगर कोई भारतीय और कोई हिन्दू यह अर्थ सुनता है तो अपने संस्कार के अनुरूप वह यह अनुमान करता है कि इस का अर्थ या तो यह होगा कि देवता और पार्थिव के बीच उस की स्थिति है, ईश्वर के और मिट्टी के; याकि देव और दानव के, ईश्वर और पशु के—इन दोनों के बीच मध्यवर्ती । या वह यह समझेगा कि आकाश और धरती के बीच उस की स्थिति है—वहाँ वह मानवीय मध्यवर्ती है । लेकिन इस तरह के सभी अनुमान गलत होंगे । किसी जापानी से पूछिए, वह इस का उत्तर यह देगा कि यह तो कोई चिन्ता का विषय नहीं है । मानवीय मध्यवर्ती वह है जो अन्य मध्यवर्तियों और मध्यवर्तियों के बीच मध्यवर्ती है—ह्यूमन बिट्वीन बिट्वीन अदर ह्यूमन बिट्वीन्स एंड ह्यूमन बिट्वीन्स । अब आप इस पर थोड़ा विचार करिए तो इस का मतलब यह होता है कि मनुष्य को सत्ता के रूप में स्वीकार न कर के पूरी तरह से सापेक्ष कर दिया गया है । मनुष्य है क्या, यह तो पता नहीं । वह दूसरे मध्यवर्तियों के बीच एक मध्यवर्ती है । मध्यवर्ती किस के और किस के बीच—इस का कोई जवाब नहीं है । मध्यवर्तियों की एक अनन्त परम्परा है, कोई उस का छोर नहीं है ।

अगर मनुष्य की ऐसी अवधारणा किसी समाज या किसी संस्कृति में है तो अनिवार्यतया उस के बहुत से परिणाम भी उस समाज में लक्षित होंगे । उस का सामाजिक आचरण एक विशेष प्रकार का होगा; और यह जो मध्यवर्ती होने की परिस्थिति है, उस में हमेशा एक निर्णायक तर्क यह होगा कि 'दूसरे मध्यवर्ती इस कर्म के बारे में क्या सोचेंगे ?' इस समाज का होने पर मैं उस अर्थ में 'स्वाधीन कर्मी' कुछ कम हो जाऊँगा जिस की मैं चर्चा कर रहा हूँ अगर एक मध्यवर्ती का कर्म दूसरे मध्यवर्तियों द्वारा नियन्त्रित और अनुशासित होगा । इस को पश्चिम के नृत्तत्त्ववेत्ता इस रूप में कहते हैं कि 'जापान की संस्कृति एक शैम कल्चर है', वहाँ पर इस बात का असर बहुत ज्यादा होता है कि अमुक कर्म के लिए दूसरे क्या सोचेंगे—क्यों कि हर कोई दूसरो और दूसरो के बीच में एक और दूसरा है । ऐसे कोई सनातन मूल्य हो जिन के आधार पर वह कह सके कि मेरा यह कर्म सही है या गलत है, यह बात कुछ नीचे हो जाती है, यही बात प्रधान हो जाती है कि इस मध्यवर्ती जैसे दूसरे मध्यवर्तियों के बीच इस का मध्यवर्तित्व कैसा, क्या होगा ।

दूसरी तरफ अगर मैं देखता हूँ कि पश्चिम की संस्कृति में मानव क्या

हैं और सोचता हूँ कि उस की 'ईश्वर के बेटे' या ईश्वर के बेटे की प्रजा के रूप में परिकल्पना की गयी है, तो स्वाधीनता की एक दूसरी अवधारणा सामने आती है। कर्म कहाँ तक 'स्वाधीन' हैं और उत्तरदायित्व का क्या रूप होता है, इस की अवधारणा और परिभाषा बिलकुल बदल जाती है। अब बिना इस प्रश्न को उठाये कि इन दोनों में से कौन-सा सच है, या कौन-सा नहीं है, इतना कहना यहाँ पर पर्याप्त है कि मैं जानता हूँ कि यह एक परिभाषा भी आज एक सभ्य, समृद्ध, सम्मान्य देश और समाज में प्रचलित है और वह दूसरी परिभाषा भी बहुत देशों के समूह में, ऐसे सभ्य, संस्कृत, सम्पन्न देशों के समूह में जिन की ओर हम आँख उठा कर देखने के आदी हैं, प्रचलित है। लेकिन यहाँ की, भारत की परम्परा में पला हुआ मैं, जब यह सोचता हूँ कि 'मैं कौन हूँ', या 'मनुष्य क्या है', या कि स्वाधीनता का क्या अर्थ है, तब इन दोनों दृष्टियों को ध्यान में रखते हुए भी मेरे सामने एक तीसरे वर्ग की चिन्ता आती है। क्यों कि मैं कर्ता हूँ, अतः जो मैं करता हूँ वह मैं ही करता हूँ; पर कहाँ पर या कहाँ तक मेरा कर्तृत्व निर्दिष्ट है? और ऐसी कोई मर्यादा है तो उसे ध्यान में रखते हुए कहाँ तक उस कर्म के लिए उत्तरदायी हूँ? यो एक तीसरे उत्तर तक मैं पहुँच जाता हूँ।

यहाँ से आगे बढ़ने से पहले मैं कुछ संकोच के साथ और क्षमा-याचन-पूर्वक कुछ अधिक व्यक्तिगत चर्चा करना चाहता हूँ। मैंने कहा कि व्यक्तिगत चर्चा प्रासंगिक नहीं होती और जहाँ तक उस से बचा जाये अच्छा ही होता है, तब यहाँ इस के बावजूद क्यों यह चर्चा कर रहा हूँ यह भी स्पष्ट करूँगा।

मेरा जन्म उत्तर प्रदेश के—उसे एक कस्बा भी नहीं कह सकता, गाँव भी नहीं कह सकता—खंडहर के पास एक खेत में हुआ। मेरे पिता प्राचीन इतिहास और संस्कृत के पंडित थे; पुरातत्त्व में उन की रुचि भी थी और उन का काम भी पुरातत्त्व सम्बन्धी खोज का था। कुशीनगर की खुदाई वह करवा रहे थे कि वही शिविर के निकट मेरा जन्म हुआ। वहाँ खंडहरो के सिवा कुछ नहीं था। उस के बाद थोड़ा समय हिन्दी-भाषी प्रदेश में बिताने के बाद, मेरा अधिकांश जीवन हिन्दी प्रदेश से बाहर बीता, हिन्दी समाज से बाहर बीता। बल्कि यह कहना चाहिए कि किसी भी समाज से बाहर बीता। क्यों कि पिता का काम पुरातत्त्व का था, वह लगातार एक खंडहर से जा कर दूसरे खंडहर में खोजते रहते थे। इतना अकेला रहना उन्हें अच्छा नहीं लगता था इस लिए परिवार के जितने भी सदस्य हो उन

के साथ जगलो मे, खँडहरो मे घूमते थे। कही थोडे दिन के लिए समाज मिलता भी था तो उसे समाज कहना एक विशिष्ट अर्थ मे ही सगत था : पिता के कुछ 'समान शील व्यसनी' उस मे होते भी तो हमारे लिए आत्मीयता की सम्भावना नहीं बन पाती थी—उदाहरण के लिए कुछ समय नालन्दा की खुदाई करवाने के साथ-साथ पिताजी पटना संग्रहालय के निदेशक भी रहे, पटना मे भी रहने का सुयोग हुआ। यो शहर मे रहना तो हुआ, लेकिन आप सोच सकते है कि जो निरन्तर स्थान बदलता रहता है उस के लिए समाज का अर्थ क्या होता है और जो किसी एक ही समाज मे आरम्भ से जन्मा, पला, शिक्षित हुआ उस का समाज क्या होता है। तो मै जिस अर्थ मे आउटसाइडर की चर्चा होती है उस अर्थ मे नहीं, पर वस्तुतः अपने 'समाज' मे आउटसाइडर रहा। लेखकीय संवेदन के नाते नहीं, वास्तव मे मेरी स्थिति यह रही कि किसी भी समाज से उस तरह की एकात्मता नहीं हुई जैसी किसी घर-परिवेश के साथ उस आदमी की होती है जो उस घर-परिवेश के अन्दर रहता है। मैने घर के अन्दर जब-तब रहते हुए भी उस घर को बाहर से देख-देख कर ही पहचाना। यह नहीं है कि वह भी एक पहचान नहीं होती, घर को बाहर से भी देख कर उस की एक पहचान होती है और घर के भीतर रह कर भी एक पहचान होती है—पर दोनो अलग-अलग होती है और अलग-अलग ढंग की छाप छोड़ती है।

फिर मेरी शिक्षा पिता जी के स्थानान्तरण के साथ-साथ कुछ दक्षिण भारत मे हुई, कुछ कश्मीर मे हुई। न तो यह हिन्दी प्रदेश था, न वहाँ मेरा कोई अपना समाज था। परिवार की पहचान तो मुझे थी, लेकिन परिवार के आगे समाज की पहचान के अवसर मुझे कम मिले। क्योंकि आस-पास कुछ और लोग भी रहते है—अलग-अलग समाजो के सदस्य—इतने-भर से समाज नहीं बनता। मेरे पाठक के नाते आप का मूल भाव मेरे प्रति विरोध का ही हो, तो आप इस स्वीकारोक्ति पर कहेंगे कि 'अब समझ मे आया कि क्यों यह व्यक्ति आरम्भ से असामाजिक प्राणी रहा है', वैसा भाव न हो तो आप सोचेंगे कि 'इस व्यक्ति की कुछ सीमाएँ भी रही, जैसी औरो की भी होती है'। और अगर आप का मनोभाव सहानुभूति का हो तो आप यह भी देख सकेंगे कि इस परिस्थिति से अपने समाज को देखने की एक तरह की तटस्थता मुझे मिली। इतना ही नहीं, आप शायद यह भी देख सकेंगे—और अगर देखे तो इसे मैं अपना सौभाग्य समझूँगा—कि नि सग और तटस्थ दृष्टि की इस सम्भावना का मैने कुछ उपयोग भी किया।

इस परिस्थिति का एक और लाभ मुझे मिला : भाषा के सम्बन्ध में दुराग्रहों से मैं अपेक्षया मुक्त रहा। एक तरह से मेरी भाषा में सीमा और विशेषता भी आप पहचान सकते हैं। आरम्भ से मेरी शिक्षा हिन्दी में हुई—उस हिन्दी में जिस का मैं इस समय उपयोग कर रहा हूँ : जिस में पुस्तकें लिखी जाती हैं। आरम्भ से ही, घर में भी, यही भाषा बोली जाती थी। ‘बोली’ के रूप में भी वही भाषा थी जो अध्ययन-विवेचन की भी भाषा थी, जो पुस्तकों में भी लिखी मिलती थी। ऐसे बहुत कम लोग होंगे जिन की परिस्थिति ऐसी रही होगी। आम तौर पर हिन्दी के आज जो लेखक हैं वे घर पर एक ‘बोली’ बोलते हैं—वह बोली हिन्दी की भी हो सकती है या दूसरी भी—पर विचार-विमर्श के लिए दूसरी और ‘साधु’ भाषा से काम लेते हैं। वे संस्कृत या अंग्रेज़ी में सोचते हैं और हिन्दी में लिखते हैं। यह बहुत बड़ी कठिनाई हम में से अधिकांश लोगों के साथ है। मैंने कहा कि मेरा सौभाग्य रहा—सौभाग्य की सीमा होती है और सीमा में एक सौभाग्य होता है, और दोनों मुझे मिले—कि मैं आरम्भ से हिन्दी बोलने, हिन्दी में सोचने और हिन्दी में लिखने वाला रहा—पर यह सभी साधु हिन्दी में। आज भी हिन्दी जब बोलता हूँ तो एक तरफ कह सकता हूँ कि सहज भाव से, बिना अटक या मानसिक अनुवाद के, बोलता हूँ; दूसरी तरफ यह बात भी उतनी ही सच होगी कि यह हिन्दी ‘साधु’ साहित्यिक भाषा है, ‘सहज’ भाषा नहीं है। मेरे लिए सहज हो कर भी नहीं, क्योंकि भाषा की कसौटी तो समान है।

जिस समाज में मैं रहता हूँ उस की पहचान भी मैंने बाहर से की है बहुत-सी चीज़ें जो कि मैं जानता हूँ, जो मेरे आस-पास के लोगों को समाज के अंग और व्यवहार के रूप में नियन्त्रित करती हैं, मेरे ऊपर कभी हावी नहीं हुई। उन से जो तनाव पैदा होता है, जिसे मैं आस-पास देखता हूँ, जिसे इस लिए ‘सच’ मानना हूँ, और जिस की पहचान करना आवश्यक समझता हूँ, उस का मेरे लिए अपने जीवन में महत्त्व कभी नहीं हुआ। मैं समाज में काफी निर्लिप्त व्यक्ति के रूप में रह सका। उदाहरण के लिए जात-पाँत के बन्धन—मैं जानता हूँ कि ये हमारे समाज में एक प्रबल सत्ता है : पर मैंने अपने को उन से बँधा हुआ कभी नहीं पाया या माना। बड़ी आसानी से मैं वे सारे नियम तोड़ सकता हूँ। तोड़ता आया हूँ और कभी ‘तोड़ने’ की नीवत नहीं आयी क्योंकि जो बन्धन मुझे बन्धन-सा अखरा ही नहीं उसे मैंने ‘तोड़ा’ भी क्या, वह तो अनहोना ही रह गया !

और उतनी ही आसानी से, उतने ही निर्द्वन्द्व भाव से, मैं जिस समय में हूँ उसके कुछ नियम शिष्टाचार या शालीनतावश मानने लायक जान पड़ने पर उनको मान भी लेता हूँ : इस को ले कर मन में कोई ग्लानि या अवसाद या अपराध का बोध भी नहीं होता और ऐसे नियम तोड़ने पर भी कोई अपराध का भाव, चिन्ता या तनाव नहीं होता। लेकिन अगर कोई कहे कि मेरे साहित्य में कोई 'होरी' नहीं है, तो होरी का न होना स्वाभाविक है; उस से उस तरह का सम्बन्ध मेरा हो ही नहीं सकता था जैसा कि प्रेमचन्द का गोदान के होरी के साथ हो सकता था। लेकिन दूसरी तरफ प्रेमचन्द का कोई वास्तविक सम्बन्ध मालती या मेहता के साथ नहीं हो सकता था और नहीं हुआ जब कि मेरा हो सकता था। उम वर्ग के प्रेमचन्द के चरित्र कोई भी मुझे विश्वसनीय नहीं जान पड़ते। वे चरित्र उन के समाज के उस तरह के अंग नहीं थे जैसे वे मेरे समाज के अंग थे। उन की भाषा, उन के सोच का ढाँचा कुछ अलग प्रकार का होता था और उस की पहचान प्रेमचन्द को नहीं थी। यह मैं उन के साहित्य की पहचान के मन्दर्भ में ही कह रहा हूँ। इस में न उन के प्रति कोई निन्दा का भाव है, न आत्मप्रशंसा का। मैं केवल उन की और अपनी परिस्थितियों के साथ इस बात को जोड़ रहा हूँ कि कुछ खास तरह की पहचान मेरे लिए सम्भव थी क्यों कि एक खास तरह की दूरी या तटस्थता मुझे सुलभ थी और एक दूसरी तरह की पहचान उनके लिए सम्भव थी क्यों कि एक खास तरह की निकटता उन को सुलभ थी जो कि मेरे लिए सम्भव नहीं थी।

ये निजी बातें कहना मैंने इस लिए उचित और आवश्यक समझा कि निरन्तर, जब से मैंने लिखना आरम्भ किया, और वह भी हमेशा हिन्दीतर भाषा के वातावरण में, हिन्दीतर भाषा के समाज में रहते हुए, तो यह प्रश्न मेरे सामने हमेशा रहा कि एक जीवन्त भाषा की, रचना की भाषा की, पहचान मुझ को कैसे होगी, उम का उपयोग मैं कैसे कर सकूँगा, उसे कैसे जी सकूँगा ? यो आप कहे तो भाषा के बारे में एक अनिर्वक्त सतर्कता भी मुझ में रही। यह सकट लगभग कभी नहीं रहा कि जो हिन्दी में लिखता हूँ उस का एक छोर हिन्दी की या दूसरी किसी भाषा की किसी 'वोली' के चौखटे से बँधा लगता है। बल्कि थोड़ा-सा सकट दूसरी तरफ से हुआ : अन्विति या सरचना में अंग्रेजी के चौखटे का वह कुछ प्रभाव हो सकता है। पर भाषा की चेतना थी तो इधर भी सतर्कता थी। जो हो, आप उस भाषा की ओर देखें तो आप पायेंगे कि जो लोग 'वोली' से हिन्दी में,

आते हैं उन की भाषा में—अगर वे अंग्रेजी भी जानते हैं और अंग्रेजी में सोचते रहे हैं तो—अंग्रेजी वाले चौखटे का प्रभाव उस से कुछ अधिक ही होता है क्यों कि उन के लिए बीच की भाषा—जो वे लिख रहे हैं—वह दो तरफ से आक्रान्त होती है, जब कि मेरे लिए वह थोड़ी-सी एक ही तरफ से आक्रान्त होती है। जब मैं अपने समकालीनों को, अच्छे हिन्दी पढ़े-लिखे लोगों को—देखता हूँ, पाता हूँ कि वाक्य-रचना में जहाँ वे अनुवाद नहीं भी कर रहे हैं, वहाँ भी उन के वाक्यों में निहित अंग्रेजी ही होती है। और जब वे अनुवाद नहीं कर रहे हैं, हिन्दी ही लिख रहे हैं, तब भी स्वयं उन को यह बात खटकती नहीं—और मुझे यह फौरन खटक जाती है। हालाँकि मैं अनुवाद का काम उन की अपेक्षा कहीं अधिक करता हूँ—अंग्रेजी से हिन्दी और हिन्दी से अंग्रेजी दोनों। उस का कारण यही है, जैसा मैं ने कहा, कि एक संस्कारयुक्त हिन्दी में ही मैंने पहले-पहल बोलना सीखा, उसी में सोचना सीखा। तो हिन्दी का संस्कार मेरा इतना गहरा था कि मातृ-भाषा का जो प्रभाव लिखी-पढ़ी भाषा पर होता है या एक चिन्तन-विवेचन की और उपार्जित भाषा का जो प्रभाव होता है, उन दोनों के दबावों को ज्यादा आसानी से पहचान सका और उन दोनों से ज्यादा आसानी से अपने को बचाये रख सका।

भाषा की चर्चा कर रहा हूँ तो एक बात और भी कहना चाहता हूँ। मैंने कहा है और लिखा है कि भाषा अस्मिता के साथ जुड़ी हुई होती है। अभी दो दिन पहले एक सभा में 'भाषा की अस्मिता' पर कुछ विचार हो रहा था तो मैंने कहा था कि भाषा की अस्मिता के साथ-साथ हमें 'अस्मिता की भाषा' पर भी विचार करना चाहिए। कितनी गहराई में हमारी अस्मिता, हमारी अपनी पहचान, हमारी अपनी भाषा के साथ जुड़ी हुई होती है और कितने गहरे में हमारी भाषा इस बात से प्रभावित होती है कि किस भाषा में हम अपने को पहचान रहे हैं और उस पहचान में से कौन-सी भाषा निकल रही है। यह सम्बन्ध हमारी भाषा को भी निरूपित और नियन्त्रित करता है और हमारी अपनी पहचान को ही प्रभावित नहीं करता बल्कि यथार्थ को हमारी पहचान को भी प्रभावित करता है। अगर यथार्थ को पहचानने वाला मैं हूँ और उस 'मैं' की पहचान भाषा के साथ बँधी हुई है, तो स्वाभाविक है कि यथार्थ की पहचान भी भाषा के साथ बँधी हुई हो।

इस सुविधा और सौभाग्य के बावजूद कि मैं शुरू से ही हिन्दी का

व्यक्ति रहा, मैं यह समझता रहा कि भापा अस्मिता के साथ जुड़ी हुई है और मेरी भापा आक्रान्त नहीं है। 'हिन्दी को खतरा है, हम उसे बचायें'—यह नारा मेरी समझ में कभी नहीं आया। 'हमें खतरा है जिस से हिन्दी हमें बचा सकती है'—यह बात ज्यादा सही जान पड़ती रही। भापा इस लिए आक्रान्त है कि अस्मिता आक्रान्त है। बार-बार हमारे सामने यह प्रश्न आता है कि हम हैं कौन ? भापा के बारे में हमें चिन्ता होती है तो केवल इस लिए नहीं कि भापा आक्रान्त है। भापा भी एक तरह आक्रान्त है, पर वह सकट दूसरे प्रकार का है। आज भापा पढ़ने-लिखने-बोलने वाले जितने हैं उन की अपेक्षा ज्यादा समर्थ और ज्यादा सत्ता-संपन्न वे लोग हैं जो 'भापा' बनाने वाले हैं—और जो भापा को बनाते-बनाते भापा समाज को बना रहे हैं। लेकिन 'हम कौन हैं', इस सवाल का जवाब इन भापा बनाने वालों पर निर्भर नहीं है, इन से अलग है। फिर भी जवाब बार-बार हमारे लिए सन्दिग्ध हो जाता है, और इस लिए भापा के सम्बन्ध में हम को नाना प्रकार की चिन्ताएँ होती हैं। और अगर उस स्तर पर हमें सन्देह नहीं होता या दुश्चिन्ता नहीं होती, तो भापा के बारे में भी हमें कोई चिन्ता नहीं होती, नहीं होनी चाहिए। जिसे मैंने हिन्दी कहा—चाहे तो विशेषण जोड़ कर उसे 'परिनिष्ठित' या 'साधु' हिन्दी भी कह सकते हैं—उस में चालीस-एक भापाओं के शब्द हैं। हम जानते भी नहीं कि अधिकतर जिन शब्दों से हमारा काम चलता है उन में कितने हिन्दी के क्षेत्र के बाहर से आये हैं बल्कि भारत से भी बाहर से आये हैं; विदेशी मूल के शब्द हैं और हमारी भापा में ऐसे खप गये हैं कि हम उन्हें अलग पहचान नहीं सकते। अगर कोई कहता है कि अमुक शब्द बाहर का है तो हम चौंकते हैं और एकाएक हमें विश्वास भी नहीं होता। जैसे हम पहनावे से ही आरम्भ करें तो जो कुछ हम पहनते हैं उस के नाम प्रायः विदेशी हैं। एक धोती नाम ही भारतीय या संस्कृत मूल का है और एक साड़ी शब्द है जो संस्कृत मूल का है। बाकी जो भी हमारा पहनावा है, हमारी कल्पना में चाहे देशी हो या विदेशी, सब के नाम बाहर के हैं—यानी सब पहनावा पराया है। लेकिन फिर भी उस को लेकर हमें अस्मिता के मामले में कोई संकट नहीं जान पड़ता रहा—इधर हाल तक।

पर इधर लेखकों में भी ऐसे लोग हो गये हैं जिनको अपने को भारतीय कहने में भी झिझक होती है, जो कहते हैं कि मेरे लिए इस बात का कोई महत्त्व नहीं कि मैं भारतीय हूँ या नहीं हूँ, जो कहते हैं कि इस बात का भी

कोई महत्त्व नहीं कि मैं भारत की किसी भाषा में लिखता हूँ या बाहर की भाषा में लिखता हूँ; जो मानते हैं कि इस सब से कोई कठिनाई उन के सामने नहीं आती। वे नहीं देखते कि यही कितनी बड़ी कठिनाई है कि वे कठिनाई के बोध से भी परे चले गये हैं !

लेकिन मैं भाषा की चर्चा कर के भाषा तक ही सीमित नहीं रह जाना चाहता, क्योंकि एक कृतिकार के लिए इतना ही काफी नहीं है। मैंने कहा कि भाषा के साथ अपनी पहचान का प्रश्न जुड़ा हुआ है और यथार्थ की पहचान का भी प्रश्न जुड़ा हुआ है। आज के सभी लेखक अपने को यथार्थ के लेखक मानते हैं। मैं भी मानता हूँ। लेकिन असल प्रश्न यह मान लेने के बाद आरंभ होता है। क्योंकि मान लेने के बाद हम पाते हैं कि सब के अपने-अपने अलग यथार्थ हैं लेकिन भाषा सब की एक है। भाषा मूलतः वह चीज़ होती है जो एक और अनेक के बीच एक समान प्रतिज्ञा पर निर्भर होती है। हम लोग आम तौर पर अपने सामाजिक प्रयोजनों के लिए भाषा से काम लेते हैं। निजी प्रयोजनों में से अधिकतर ऐसे हैं जो कि बिना भाषा के सिद्ध हो जाते हैं। क्योंकि दूसरों से जो प्रयोजन होता है उस के लिए भाषा काम आती है, इस लिए दो पक्षों में कुछ समान कन्वेंशन या प्रतिज्ञा या 'समय' उम के लिए अनिवार्य होता है। लेकिन यह जो हमारे लोकव्यवहार की भाषा होती है, रचनाकार उस भाषा से आरम्भ तो करता है, लेकिन—उस को कभी नकारे बिना—उसकी सीमा में बँधा नहीं रहता। उस की शब्दावली वही होती है, उस के व्याकरण के नियम वही होते हैं, कभी-कभी कुछ थोड़ा-बहुत व्यतिक्रम होता है लेकिन व्यतिक्रम के भी नियम होते हैं और प्रायः वही जो दो पक्षों के बीच जाने हुए हैं। पर लेखक को इस से आगे भी जाना होता है; और जब जाना होता है तो वह उन शब्दों का भी उपयोग करता है जिन के बारे में कोई समान प्रतिज्ञा नहीं है। और जाने हुए शब्दों का भी 'समय' के बाहर 'नया' उपयोग करता है। जब ऐसा होता है, जहाँ ऐसा होता है, वहाँ सम्प्रेषण की कठिनाई आती है। यह सम्भव है कि कवि किसी शब्द का जो नया उपयोग कर रहा है, नये अर्थ के लिए उस का प्रयोग कर रहा है, वह अर्थ दूसरे तक पहुँचे—और यह भी सम्भव है कि न पहुँचे। जब पहुँचता है तो हम समझते हैं कि कवि ने भाषा को समृद्धतर बनाया, उस शब्द को एक नया अर्थ दिया। एक बार उस नये अर्थ को और उस की इस सम्भावना को हम पहचान लेते हैं तब वह हमेशा के लिए उस शब्द के साथ जुड़ जाती है, दो पक्षों के बीच हमारी

जो समान प्रतिज्ञा है, उस में थोड़ी-सी वृद्धि भी हो जाती है। उस के बाद कोश भी कह सकते हैं कि इस शब्द से यह अर्थ भी निकाला जा सकता है, और जो ऐतिहासिक कोश है वे इस का भी सोदाहरण उल्लेख कर देते हैं कि पहले-पहल अमुक व्यक्ति ने इस शब्द का इस अर्थ में प्रयोग किया था। तां यो निरतर अर्थ-वृद्धि होती रहती है और नये अर्थ समान प्रतिज्ञा में सम्मिलित होते जाते हैं। फिर उस के बाद और कवि आते हैं जो थोड़ा और आगे बढ़ते हैं।

जहाँ ऐसा विशिष्ट प्रयोग सफल नहीं होता, वहाँ कवि क्रमशः एक 'निजी' भाषा की तरफ बढ़ता है। सम्प्रेषण कठिन और कठिनतर होता जाता है। कवि समझता है कि एक नया अर्थ जो मुझे दीखता है उसे दूसरे तक पहुँचाने के लिए भाषा में शब्द नहीं है, या समान प्रतिज्ञा नहीं है, तो या तो मैं नया शब्द गढ़ूँ, या एक प्रचलित शब्द जो उस के निकटतम आता है, एक विशिष्ट सन्दर्भ में रख उस से नया अर्थ निकालूँ। या विशेष प्रकार की ध्वनियों से या और किसी भी साधन से उस शब्द की अर्थवृद्धि करूँ। और ऐसा ही वह करता है। पर, हमेशा वह सफल नहीं होता। जहाँ वह असफल होता है वहाँ सम्प्रेषण की कठिनाइयाँ खड़ी होती हैं और एक निजी भाषा पैदा होती है। लेकिन जिन कारणों से कोई कवि निजी, दुरुह-दुर्वोध या अवृज्ज भाषा का सकट झेलता है, वे कारण रचना-धर्मिता के साथ अनिवार्य रूप से जुड़े हुए हैं। अगर हम 'प्रयोजनवती' भाषा को अपनी अन्तिम सीमा मान कर उसी भाषा में, उन्हीं अर्थों के भीतर उसी 'समय' में रचना करते हैं तो फिर आवृत्ति ही आवृत्ति होती है, नयी रचना नहीं होती, न शब्दों का नया संस्कार होता है और न हमारे संवेदन की क्षमता बढ़ती है। अच्छी कविता का काम है संवेदन की क्षमता बढ़ाना, मनुष्य की अपनी भी नयी रचना करना।

आज हम सब लोग जो लिखते हैं या लिखना चाहते हैं, इस सकट की स्थिति में हैं। यथार्थ की पहचान इस सकट के साथ अनिवार्य रूप से जुड़ी हुई है। अभी मैंने कहा कि 'सब के यथार्थ अलग-अलग हैं'; इस बात के कई अर्थ और कई अनर्थ हो सकते हैं। जैसे भाषा में एक समान प्रतिज्ञा है और वही वुनियाद है, उसी तरह यथार्थ में भी एक समान रूप है, एक स्तर पर सब लोगों के यथार्थ एक-जैसे हैं, और उस से आगे हर-एक का अपना अद्वितीय यथार्थ होता है। हम जानते हैं कि सुई चुभने से दर्द होता है। यह उस का एक साधारण पक्ष है। लेकिन मेरी उँगली में जब सुई

चुभती है तब मुझे जो दर्द होता है वह उस का अद्वितीय पक्ष होता है और उस के कई कारण हैं। एक यह तो है ही कि मेरा संवेदन उस को ग्रहण कर रहा है। आप सहानुभूति के आधार पर अनुमान तो कर सकते हैं वह दर्द 'कैसा' होगा क्योंकि उस से मिलता-जुलता दर्द उसी परिस्थिति में आप को भी हुआ है, लेकिन वह दर्द अपने आप में क्या है यह आप नहीं जानते। लेकिन इस बात की सच्चाई मान कर भी हम कह सकते हैं कि इस तरह की चर्चा से हम कहीं आगे नहीं जाते। लेकिन उस का एक दूसरा पहलू भी है। मेरा दर्द सिर्फ़ इस लिए अद्वितीय नहीं है कि वह इस एक जीव-संरचना का दर्द है जो सब दूसरों से आत्यन्तिक रूप से अलग है, समान होते हुए भी अलग है। बात इस से अधिक भी है : अद्वितीयता का एक सिलसिला है। मुझ को जब दर्द होता है, चोट लगती है, तो उस से पहले जितनी बार मुझ को दर्द हुआ है, जितनी बार चोट लगी है उस प्रत्येक बार की याद, उसकी एक अनुगूँज उस में होती है। आपको जब उसी परिस्थिति में वैसी ही सुई चुभती है तब भी क्रम तो वही होता है लेकिन आप को दूसरी चोटे, दूसरे दर्द, दूसरे कालों में, दूसरी परिस्थितियों में, याद आते हैं। कब किसने देखा था, किसने सहलाया था या कौन हँसा था—स्मृति-संस्कारों की शृंखला में एक-सी घटना का रूप और मूल्य कितना बदल जा सकता है। तो इस लिए उस एक अनुभव की संरचना आप के लिए जो होती है वह आप के लिए अद्वितीय होती है और जो मेरे लिए होती है वह मेरे लिए अद्वितीय होती है। तो जीव मात्र की किसी भी अनुभूति के साथ एक जो वृत्त-संरचना अपनी गूँज और अनुगूँज देती है वह हर किसी के जीवन में हर घटना के साथ अलग होती है। इस लिए इस समान आधार पर एक-सी घटना भी हर किसी के लिए अद्वितीय होती है। इस लिए मैंने कहा कि हर किसी का हर अनुभव अद्वितीय होता है—इस के बावजूद कि लोग सब एक-से होते हैं। और साहित्यकार जो एक-सा है उस को आधार मान कर, उस पर खड़े हो कर, जो हर चरित्र के लिए अद्वितीय है उस की पहचान कराता है। हर अच्छा साहित्य यह करता है। और उस पहचान के बाद जिस को वह पहचान होती है वह भी थोड़ा बदल जाता है और पहचानता है कि मैं बदल गया हूँ, मेरे संवेदन का कुछ थोड़ा-सा विस्तार हुआ, एक नयी दिशा में अनुभव करना मेरे लिए सम्भव हुआ। जो साहित्य ऐसा नहीं करता उस से हमारा मनोरंजन तो हो सकता है, तत्काल हम उसे बड़ी रुचि से पढ़ सकते हैं, आसानी से समझ भी सकते हैं, लेकिन अगर

उसने हमारे संवेदन को बढ़ाया नहीं, हमारी अपनी पहचान को थोड़ा विस्तृत नहीं किया तो उसे हम महान् साहित्य नहीं मानते। यथार्थ की पहचान के साथ यह एक प्रश्न जुड़ा हुआ है।

यथार्थ की चिन्ता हमारे साहित्य में अभी से चली आयी है जब से शब्द और अर्थ के सम्बन्ध का विस्तार हुआ है। अर्थात् आरम्भ से ही चली आयी है क्योंकि शब्द की सत्ता का विचार आरम्भ से ही रहा है। लेकिन आज हम यथार्थ की चर्चा उस अर्थ में नहीं करते जिस अर्थ में प्राचीन काल में होती थी। बल्कि आज तो यह भी कह सकते हैं कि यथार्थ शब्द से वे चीजें भी हमारे सामने नहीं आती जो सौ-पचास वर्ष पहले आती थी। आज इस शब्द का सम्बन्ध अर्थ और अर्थवत्ता से बहुत कम रह गया है और स्थूल भौतिक तत्त्वों से ही वह बँध गया है—भौतिक वस्तु से, उस से हमारे सम्बन्ध से और उस सम्बन्ध से उत्पन्न होने वाले कार्य-कारणत्व से। इस चिन्ता-धारा की हमारी परंपरा में कमी थी और उस का यहाँ प्रगट होना उपयोगी होता। लेकिन उस ने क्रमशः और सभी चिन्ताधाराओं को दबा दिया—और वह तर्क के बल पर उतना नहीं जितना आग्रह के बल पर। इस से हमारे चिन्तन-जगत् को गहरी क्षति पहुँची है और हमारा आलोचना-साहित्य बहुत छिछला हो गया है। सतह और सतही संरचना का महत्त्व उस चिन्तन और आलोचना में बहुत अधिक है और भीतरी संरचना अथवा आभ्यन्तर सत्ता की कोई भी चर्चा सन्दिग्ध हो गयी है—सिवाय भौतिक पदार्थ की ही आभ्यन्तर संरचना के।

इस विषय पर मैं पहले भी कई बार चर्चा कर चुका हूँ और अपनी बात दोहराना नहीं चाहूँगा। यहाँ इतना संकेत काफी है कि मेरे चिन्तन में यह बात भी रही है।

यथार्थ की कलात्मक अभिव्यक्ति के और भी पहलू हैं। यथार्थ को हम केवल बाहरी यथार्थ तक सीमित रखें या आभ्यन्तर तत्त्वों को भी महत्त्व दें? कला में यथार्थ का रूप दूसरा होता है और एक की सम्यक् अभिव्यक्ति के लिए दूसरे का आविष्कार कला की सनातन समस्या है। एक समय था जब इन प्रश्नों के चिन्तन में यह देश सब से आगे था। अतीत की पूजा से कोई लाभ नहीं है; फिर भी खेदपूर्वक यह तो स्वीकार करना होगा कि अब हम न केवल अपनी दृष्टि से मौलिक चिन्तन नहीं करते, बल्कि उस से कतराते हैं और पश्चिम से जो कुछ मिल जाये उसी के सहारे चलना श्लाघ्य समझते हैं। बल्कि इतना ही नहीं—पश्चिम में भी कई

मौलिक चिन्ता-धाराएँ बहती रही हैं और आज भी बहती हैं, लेकिन हमने उन में से केवल एक को इस तरह अपने ऊपर हावी हो जाने दिया है कि दूसरों की उपलब्धियों से परिचित होते हुए हम घबराते हैं। जो कुछ थोड़ा बहुत परिचय हमें मिलता रहा है वह इस लिए कि दूसरे विद्या-क्षेत्रों के कुछ लोग अधिक व्यापक दृष्टि से अध्ययन करते रहे हैं और उन्हीं के माध्यम से लाये हुए विचार जब-तब हिन्दी आलोचक और अध्यापक तक पहुँच जाते हैं।

समाज-शास्त्र और नृत्तत्व के अध्ययन ने संस्कृति और परम्परा के बारे में हमारे चिन्तन को काफी विस्तार दिया है। इन क्षेत्रों में जो गैर-मार्क्सी चिन्तन हुआ है वह भी मार्क्सवादी चिन्तन के साथ-साथ हम तक पहुँचता रह सका है, इस बात से हमें लाभ ही हुआ है। स्वयं अपनी बात कहूँ तो इस सम्बन्ध में मार्क्सवादी चिन्तन को अपर्याप्त पा कर ही मैंने दूसरी दार्शनिक परम्पराओं का भी अध्ययन किया। और फिर उन सब को एक तरफ रख कर भारतीय चिन्ता-धारा से चिन्ता-धाराओं से परिचय पाने का भी प्रयत्न किया। इन मानस-यात्राओं से मैं तो समझता हूँ कि मुझे लाभ ही लाभ हुआ। मैं अपने को भारतीय मानता और पहचानता हूँ और इस में मुझे एक गौरव का भी बोध होता है, जो ऐसा नहीं है कि उदारता का शत्रु हो या कि दूसरी संस्कृतियों के वृत्त में रहने वालों के प्रति मुझे असहिष्णु बनाये।

मैं अपने को 'हिन्दू' कहना आवश्यक नहीं समझता क्योंकि यह नाम मध्य काल में दूसरों के द्वारा अवज्ञा के भाव से दिया गया। लेकिन जिसे धर्म कहा गया उस की परिधि में रह सका हूँ तो अपने को धन्य ही मानता हूँ। किसी मतवादी रूढ़ि से अलग धर्म की उद्भावना मैं संसार की भारतीय चिन्तन की बहुत बड़ी देन मानता हूँ। यह इस के बावजूद कि आज मेरे समकालीन इस की उपेक्षा करते हैं और धर्म ने जिस संकीर्णता को सम्पूर्णतया अस्वीकार किया था उसी संकीर्णता के सहारे अपनी धार्मिकता की कसौटी करते हैं। संसार के किसी धर्म ने मनुष्य के मानस को उतनी स्वाधीनता का वातावरण नहीं दिया जितना भारतीय धर्म ने; किसी ने स्वस्थ जीवन की उतनी गहरी नींव नहीं डाली जितनी भारतीय धर्म ने। अवश्य ही इस समझ तक पहुँचने में मुझे समय लगा और यह भी नहीं है कि यात्रा में मैंने ठोकरें नहीं खायीं। लेकिन यहाँ तक पहुँच कर मुझे जो सुख मिला है उसे वे ही लोग समझ सकते हैं जो निष्ठापूर्वक तीर्थ-

यात्रा कर के घर लौटते हैं।

मैं जानता हूँ कि विश्वास-सम्बन्धी यह स्वाधीनता ही भारतीय धर्म की एक समस्या भी है। स्वाधीनता सब को नहीं सुहाती और अपनी सीमाएँ बाँध लेने में लोगों को सुरक्षा दीखती है। अन्य सभी धर्म विश्वास के कुछ नुक्ते सामने रख देते हैं। उन पर विश्वास करने वाला धर्मवान् व्यक्ति माना जाता है और उन पर विश्वास न करने वाला 'काफिर' या इनफिडल। इस का दूसरा पक्ष यह है कि जो लोग चाह कर भी इन नुक्तों पर अपना विश्वास कायम नहीं रख सकते वे अपने को पापी या अपराधी मानते हैं। हर धर्म में, जिस के साथ कुछ धर्म-बीजों पर आस्था की शर्तें लगी हुई हैं, यह अपराध-भावना अथवा पाप-भावना पायी जाती है और आस्था का सकट भी कभी न कभी होता है। भारतीय धर्म में ऐसी कोई शर्त नहीं है। इस लिए भारतीय मानस उस तरह के पाप-बोध से भी आक्रान्त नहीं होता जिस की पश्चिम के साहित्य में इतनी चर्चा रही। यहाँ पर धर्म का आधार किसी विश्वास की रूढ़ि नहीं रही बल्कि आचरण रहा है। निःसन्देह इस के अपने सकट होते हैं और वे सब यहाँ बार-बार प्रगट हुए हैं। आचरण की रूढ़ियों में बाँध जाने से समाज में जो विकृतियाँ आती हैं और जैसा पाखंड पनपता है आज भी देखा जा सकता है। हमारे लिए पाखंड अपेक्षया कम कठिन है और हम उसे देर तक निवाहते चल सकते हैं। पश्चिम में और इस्लामी जगत में धार्मिक सुधार के जितने आन्दोलन हुए हैं उन सब का सूत्र यह रहा है, "अमुक बात कुफ्र अथवा अन्ध-विश्वास है, ऐसा न मान कर ऐसा मानो।" इस के विपरीत भारत में धार्मिक सुधारों के सभी आन्दोलनों में जोर किसी धर्म-विश्वास की रूढ़ि पर न रह कर आचरण पर रहा है "ऐसा करना उचित नहीं है, अमुक आचरण के बदले अमुक आचरण करो।"

जिसे मैंने मानसिक स्वाधीनता कहा उस के कारण कुछ कठिनाइयाँ भी पैदा होती हैं जो इस लिए बढ़ जाती हैं कि दूसरे धर्मों में मतवाद का महत्त्व इतना अधिक होता है। "दूसरे ऐसा-ऐसा मानते हैं, हम क्या मानते हैं?" इस तरह का प्रश्न उठना अस्वाभाविक तो नहीं है, लेकिन "हम क्या मानते हैं?" का जवाब वैसा नहीं होना चाहिए जो धर्म-बीजों के लिए उपयुक्त होता है। जवाब का रूप यह होना चाहिए, "हम यह मानते हैं कि मानव जीवन कुछ बुनियादी मूल्यों पर आधारित है; और ऐसा हम इस लिए मानते हैं कि हम लगातार यह पहचानते आये हैं कि इन मूल्यों के

मेंहारे जिया हुआ जीवन स्वस्थ, मंगलमय और लोक-कल्याणकारी होता है—और ऐसा होने में सब के लिए आनन्दमय होता है।”

मुझे लगातार इस बात की जिज्ञासा रही है कि ये बुनियादी मूल्य क्या थे और क्या हैं। और डम जिज्ञासा के शमन के लिए मैंने अपने को केवल अध्ययन या विचार-विमर्श तक सीमित नहीं रखा। मैं यह भी कह सकता हूँ कि मेरा रचना-कर्म भी इस जिज्ञासा का ही एक पहलू है। मैंने ‘कला-वादी’ और ‘कला के लिए कला’ सम्प्रदाय का समर्थक होने के नाम पर बहुत गालियाँ खायी हैं; अवश्य ही आगे भी खाता रहूँगा। निःसन्देह कला के प्रति, रचना-कर्म के प्रति मेरी निष्ठा रही है और आशा करता हूँ कि वनी रहेगी। लेकिन मानव जीवन-मात्र के बुनियादी मूल्यों के प्रति निष्ठा और साहित्य-मात्र में उस की अभिव्यक्ति और उस का निर्वाह कैसे ‘कलावाद’ हो सकता है, यह वे ही जाने जो ऐसा लाछन लगाते हैं। यों उन की तसल्ली के लिए यह बात भी मैं कह सकता हूँ कि एक दूसरा पक्ष भी है जो कम असहिष्णु नहीं है और जो मुझे इस लिए नास्तिक अथवा अनास्थावादी मानता और कहता रहा है कि मेरी निष्ठा दूसरे धर्मों के समान्तर ‘हिन्दू’ मतवाद की रूढ़ियों पर न रह कर इन्हीं बुनियादी मूल्यों पर रही है। मेरी समझ में तो सच्चे धर्म-बीज यही है; क्योंकि धर्म ही वह है जो विश्व को धारण करता है, वह नहीं जिस का हम नुस्खा बना कर ताबीज में डाल कर पहन सकते हैं।

ये बुनियादी मूल्य या तत्त्व क्या हैं? इन का आविष्कार मैंने नहीं किया है। आप पायेंगे कि ये सनातन मूल्य हैं और वस्तुतः सनातन धर्म कोई है तो इन्हीं पर आधारित है, वह नहीं जिस के सनातनत्व का हमने उन्नीसवीं शती में आविष्कार किया जब ‘आर्य समाजी’ के सामने ‘सनातनी हिन्दू’ आ खड़े हुए। विस्तार में इन मूल्यों की चर्चा या व्याख्या करने का यह न समय है, न स्थान; न मुझ में उतनी योग्यता ही है। लेकिन अपने चिन्तन की धारा का संकेत देने के लिए उन में से दो-एक का उल्लेख मैं यहाँ कर दे सकता हूँ।

सबसे पहले सत्य का उल्लेख करना उचित होगा, लेकिन यह ऐसा सर्वमान्य तत्त्व है कि उल्लेख के बाद इस की और चर्चा अनावश्यक हो जाती है। जो हम चाहे तो स्मरण कर सकते हैं कि दैनन्दिन आचरण में सत्य की प्रतिष्ठा, जिस पर ब्राह्म समाज ने भी एक बार नये सिरे से बल दिया था, कैसे अतिरिक्त परिणाम दे सकती है। श्री हेरम्ब मैत्र का

जीवन-चरित ऐसे उदाहरणों का भंडार है जो मानो ब्राह्म समाज के लोक-साहित्य का अंग ही बन रहे हैं ।

ऋतु का, आवर्ती काल का और आवर्तन के सर्वव्यापी नियम का दूसरा स्थान होगा । सभी कुछ नश्वर है, यह इस का एक रूप है, सभी कुछ फिर-फिर आता है यह उस का दूसरा रूप है । लेकिन सभी परिवर्तन एक नियम के अधीन होते हैं और वह नियम ही इस समूचे परिवर्तनशील जगत् को धारण किये हुए है, यह बुनियादी बात है । और यह सस्कार हमारे समाज में कितना गहरा बैठा हुआ है यह दिखाने की जरूरत नहीं है । यही धारण करने वाला नियम धर्म है ।

तप का स्थान चौथा है । आज के सुविधा-भोगी समाज में भी तप का महत्त्व है । जो लोग तपस्वियों का उपहास नहीं करते हैं वे भी अपने विचारों और आचरण में उन लोगों को आदर का स्थान देते हैं जिन्हें वे त्यागी-तपस्वी मानते हैं । भारत में बड़ा नेता बही हुआ है जिसे लोगो ने त्यागी और तपस्वी माना—भले ही उस के विचार ऐसे रहे हों कि बुद्धि की कसौटी पर खरे उतरते न जान पड़ते हों । लेकिन तप का उल्लेख करने में ऐसे नेताओं का उदाहरण देना भी उतना ही अनावश्यक है जितना वेद अथवा शास्त्र का प्रमाण देना । हमारे जीवन में तप का आदर्श कैसे काम करता है, इस का एक मार्मिक उदाहरण आप को समाज संगठन के विलकुल दूसरे छोर से देता हूँ । मेरे अपने अनुभव में एक विलकुल अनपढ़ रोगग्रस्त बुढ़िया ने मुझ से कहा था, “बेटा, दर्द तो बहुत है, लेकिन तकलीफ—तकलीफ तो मानने से होती है ।” इस मनोभाव को पुस्तकों में उल्लिखित तप से जोड़ना कदाचित् कठिन जान पड़े, लेकिन व्यवहार में तप यही है कि कोई यह कह सके कि ‘मैं’ अपने दर्द से ऊपर हूँ और उसे अमान्य भी कर सकता हूँ । इसी का एक और भी हलका उदाहरण दिया जा सकता है । हम सभी क्यों ऐसा मानते हैं कि जो दवा ‘लगती’ नहीं या कड़वी नहीं होती उस का असर कम होता है ? क्या इस में भी यही विश्वास निहित नहीं है कि कष्ट का एक आध्यात्मिक मूल्य होता है ? और शरीर-पीड़न से आध्यात्मिक उन्नति ही क्या तप की बुनियाद नहीं है ?

ये केवल कुछ-एक उदाहरण हैं । इन मूल्यों के लिए शास्त्र और पुराणों का आधार भी खोजा जा सकता है; फिर उस आधार पर व्याख्या भी हो सकती है और वाद-विवाद भी । लेकिन न उस में मेरी

रुचि है, न वह मेरा प्रयोजन है। लेखक के नाते जो बात मैं कहना चाहता हूँ वह यह कि भारतीय समाज अब भी नैतिक मूल्यों की एक भित्ति पर खड़ा है जिस में भौतिक सुख-सुविधाओं की समकालीन दौड़ के बावजूद अभी कोई दरार नहीं पड़ी है। विदेशी शिक्षा-दीक्षा के कारण जो लोग ऐसा कोई नैतिक आधार न मान कर केवल आर्थिक या केवल भोगवादी आधार मानना चाहते हैं, वे अपने लिए चाहे जो कुछ मानें और दूसरों को भी चाहे जो कुछ मनवाना चाहे, वर्तमान भारतीय समाज के गठन का सही रूप तो उनको पहचानना ही होगा। उन से भी अधिक लेखक को तो वह पहचानना ही होगा। मेरे सामने यह बात क्रमशः स्पष्टतर होती गयी है कि साधारण भारतवासी के अलग-अलग एक-एक कर्म को देख कर हमें चाहे जैसा लगे, पूरे समाज की कर्म-प्रक्रिया इस बात को स्पष्ट करती है कि भारत समग्र रूप से अभी तक यही मानता है कि विश्व के सारे कर्म-व्यापार एक नैतिक नियम के चौखटे में बँधे हुए हैं। अगर मैं स्वयं इस बात को न भी मानूँ तो भी भारतीय समाज को समझने के लिए यह ध्यान में रखना आवश्यक होगा कि वह ऐसा मानता है। और मुझे अभी तक पर्याप्त कारण नहीं मिला कि मैं स्वयं भी ऐसा न मानूँ—जब कि यह जीवन का और आत्म-दर्शन का एक सन्तोषजनक आधार देता है।

अपनी दृष्टि अथवा अपनी स्थिति के बारे में फिलहाल जो कुछ कहना मुझे उचित और सम्भव जान पड़ा वह मैंने कह दिया। ऐसा तो नहीं कह सकता कि जो कुछ कहा है उस में सशोधन या स्पष्टीकरण की आवश्यकता नहीं हो सकती या उस के विरुद्ध भी कुछ बातें कही आप को मेरी रचना में नहीं मिल जायेगी। लेकिन फिर भी मेरा निवेदन है कि इन बातों को आप मेरी वर्तमान जीवन-दृष्टि की एक रूप-रेखा मान ले सकते हैं। अब प्रश्न रहता है मेरी कृतियों से उन के सम्बन्ध का। मेरा स्वयं तो इतना कहना काफी होना चाहिए कि 'अगर मैं ऐसा मानता हूँ तो इस की छाप आप को मेरी रचनाओं में मिलनी चाहिए'; मेरे लिए यह आवश्यक नहीं है कि मैं स्वयं दिखाऊँ कि वह कहाँ मिलती है। और यह तो है ही कि अगर आप को रचनाओं में ये बातें नहीं मिलती तो आप स्वतन्त्र हैं कि न केवल मेरे कहे को अमान्य कर दें बल्कि मेरी रचनाओं को भी इसलिए अविश्वसनीय करार दें कि उन में आप को वह नहीं मिलता मैंने अपनी समझ और अपने दावे के अनुसार

उनमे रखा है। ऐसी परिस्थिति हो तो वहाँ वही कहना उचित होगा जो लारेस ने कहा था और जिस की ओर मैं कई बार अपने पाठक का ध्यान आकृष्ट कर चुका हूँ—‘कथा का विश्वास करो, कथाकार का नहीं’—रचना को प्रमाण मानो, रचना के बारे में कलाकार की उक्ति को नहीं।

असल में आज-कल हम लोग एक व्याख्या के युग में रह रहे हैं जिस में लेखक के कथ्य अथवा आत्म-साक्ष्य को आवश्यकता से अधिक महत्त्व दिया जाने लगा है। यह केवल इस बात का लक्षण है कि रचना में हमारी श्रद्धा कुछ कम हो गयी है। हम लोग यह भूल-से गये हैं कि रचना का काम कुछ कहना नहीं, कुछ करना है। रचना हमें भी कुछ कर देती है—महान् रचना हमें बदल देती है। इसी बात की ओर हम ध्यान दें तो रचना को भी हम अधिक सही ढंग से पहचान सकते हैं। लेकिन क्यों कि रचना पर हमारा भरोसा कम हो गया है, इस लिए हम इस बात से भी थोड़ा शक्ति होते हैं कि उसने हमें बदल दिया; बल्कि यह प्रयत्न करते हैं कि वैसा बदलाव हम में न आये। अज्ञात का एक भय यहाँ काम कर रहा होता है जब कि कला के सच्चे ग्रहण में अज्ञात के प्रति एक खुलापन बल्कि समर्पण आवश्यक होता है। अज्ञात से वचने के लिए ही हम रचना को रचना के रूप में न ग्रहण कर के उस का ‘अर्थ’ ग्रहण करना चाहते हैं।

रचना स्वतंत्र है, अपरिभाष्य है; जब हम उस का अर्थ (जिसे हम अर्थ समझते हैं या जो हमें बताया जाता है कि अर्थ है) ग्रहण कर लेते हैं, रचना से हमें छुटकारा मिल जाता है और उस के अर्थ पर हम पूरी तरह काबू पा लेते हैं—इतनी पूरी तरह कि उस का जो चाहे अर्थ लगाये, जैसी चाहे व्याख्या करे ! मैं जानता हूँ मैंने अपने लेखन के बारे में जो कुछ कहा उस के द्वारा स्वयं अपने लिए यह खतरा बढ़ा लिया कि आप भी मेरी ही रचनाओं का इन बातों के आधार पर अर्थ लगाने लगे। लेकिन यह खतरा उठा कर भी मैं यह विश्वास करना चाहता हूँ कि आप रचना को रचना के रूप में ही देख सकेंगे। मेरी बातें, ऐसा मैं विश्वास करना चाहता हूँ, इस मामले में अपने गम्भीरतर उत्तरदायित्व की ओर ही आप का ध्यान दिलायेंगी। यह प्रयत्न तो मैंने किया ही है कि आप पहचान सकें कि रचना-कर्म को मैंने किस गम्भीरता से लिया है। उस

गम्भीरता की गूँज आप में भी साहित्य के प्रति दूसरे भाव जगाये तो आप पर भी साहित्य अपना काम कर सकेगा—आप को बदल सकेगा। उसी में उस की सफलता होगी और मेरी सिद्धि।^१

१. भारतीय नस्त्रुति संसद, कलकत्ता मे 'मेरी स्थिति, मेरी कृति' शीर्षक से दिये गये भाषण का लिखित रूप।

जहाँ मैं खड़ा हूँ

आप एक लम्बे समय से रचना और आलोचना के केन्द्र में रहे हैं। आपका जो मूल्यांकन हुआ है उस के बारे में आप की क्या प्रतिक्रिया है ? क्या आप को समझने की सही कोशिश हुई है ?

मुझे इस से सन्तोष है कि लगातार आलोचना हुई है—जिस से समझा जा सकता है कि कुछ न कुछ उत्तेजना की सामग्री मेरे लेखन में रही है। मेरे सन्तोष के लिए यही काफी है। प्रशंसा कभी अच्छी भी लगती है, पर हमेशा नहीं—तब तो बिल्कुल नहीं जब दीखता है कि उस के पीछे मूल्य-विवेक नहीं है या कसौटियाँ ही गलत हैं। वैसी प्रशंसा से ग्लानि ही होती है।

प्रतिकूल आलोचना से आपने कुछ सीखा भी ?

कुछ सीख सकते हैं तो उसी से। प्रशंसा से क्या सीखना है ? हालाँकि प्रायः अनुभव हुआ कि आलोचक ने मेरे लिए कुछ नयी बात नहीं कही है बल्कि बहुत-सा ऐसा कहा है जिसे मैं जरूरी नहीं समझता। जब प्रतिकूल आलोचना एक जानी हुई प्रतिज्ञा या पूर्व-धारणा पर आधारित हो, तो स्पष्ट है कि मुझे भी पहले से पता होगा कि आलोचक क्या कहेगा ! हाँ, यह फिर भी सीख सकता हूँ कि उस पूर्वग्रह को तोड़ने के लिए क्या कर सकता हूँ। यह सम्प्रेषण की समस्या है।

आप के विषय में इधर कुछ शोध-कार्य भी हुए हैं। उन्हें देख कर कैसा लगा आप को ?

बहुत अधिक तो देखे भी नहीं है, जो देखे है उन से प्रायः बड़ी निराशा होती रही है। एक तो तीन-चार बने-बनाये ढर्रे हैं जिन में तथाकथित 'शोध' सामग्री बैठा दी जाती है। दूसरे, नाम को 'मनोवैज्ञानिक',

‘समाजशास्त्रीय’, ‘ऐतिहासिक’, ‘दार्शनिक’ और ‘गणितीय’ तक शोध होते हैं, लेकिन इन विद्याओं से शोध का सम्बन्ध बहुत कम होता है और निर्देशक या परीक्षक भी इन विषयों के विद्वान् नहीं होते। हिन्दी का हर अध्यापक-निदेशक सर्वज्ञ होता है, ऐसा मान लेना मेरे लिए तो असम्भव है, उन्हें स्वयं ऐसा मानने में सकोच क्यों नहीं होता वे ही जानें !

स्वाभाविक है कि इस तरह के शोध-कार्य में जिन चीजों का महत्त्व होना चाहिए उन की उपेक्षा ही होती है। एक ही उदाहरण ले लीजिए : कथा या उपन्यास की विद्या में काल की अवधारणा की कितनी समस्याएँ उठती हैं और उन का हल निकालने के लिए उपन्यासकारों ने कितने प्रकार की युक्तियाँ निकाली हैं—किस तरह समस्याओं के समाधान की इस खोज में ही उपन्यास की विद्या के विकास को रूप दिया है। इस की कहीं चर्चा नहीं होती। विदेशी आलोचकों के उद्धरण दे दिये जाते हैं—हिन्दी में शोध का प्रधान अंग दूसरों के उद्धरण होता है ! ... और यह बता दिया जाता है कि भारतीय लेखक ने शिल्प की अमुक युक्ति विदेश के अमुक उपन्यासकार में ली। (उम का भी कोई प्रमाण जरूरी नहीं है—परिचय या पूर्वापरता का भी नहीं !) कथा-वृत्त में कोई आभ्यन्तर आवश्यकता भी हो सकती है जिस के कारण अमुक युक्ति ग्राह्य होती है—यह सवाल ही नहीं उठता। पश्चिम में भी उपन्यास की विद्या में कोई नयी युक्ति क्यों आयी, किस आवश्यकता के कारण आयी और कहाँ तक उस समस्या को सुलझा सकी जिस के कारण वह आवश्यक हुई थी, यह सब पूछना तो दूर की बात हो जाती है।

इधर आप ने कुछ अलग से भी काल-चिन्तन किया है ? हम उस सम्बन्ध में आप के विचार जानना चाहेंगे। विशेष रूप से हम यह जानना चाहेंगे कि क्या इतिहास से परे काल की अवधारणा हो सकती है ?

विज्ञान जब काल की नयी परिभाषा देता है तब विज्ञान की समस्याओं में ऐतिहासिक काल की समस्या आती है। हमारे अनुभव में कोई भी घटना ऐतिहासिक क्रम से नहीं होती। ऐतिहासिक काल और अनुभव का काल—दोनों दो चीजें हैं। अनुभव की संरचना में काल हमेशा उलटी दिशा में चलता है। परिणाम पहले और कारण बाद में अंकित होता है। भारतीय काल-चिन्तन में काल के एक से ज्यादा आयाम रहे। एक महाकाल

की धारणा भी रही ।

इन सब प्रश्नों पर तो मेरी एक पुस्तक ही आ रही है—संवत्सर, इस लिए इसकी विस्तार से चर्चा नहीं करूँगा । लेकिन एक बुनियादी प्रश्न पूछा जा सकता है : अगर कथा—विशेष रूप से कथा, लेकिन साधारण-तया काव्य-रचना मात्र—काल में अवस्थित होती है, 'घटित' का एक रूप है, तो अगर हमारी काल की अवधारणा आदि-काल से ही अलग प्रकार की रही है, तब क्यों नहीं हमारा कथा-साहित्य और हमारा काव्य एक विशिष्ट प्रकार का होगा, विशिष्ट रूपाकार लेगा ? ये विशिष्ट रूपाकार क्या हैं, क्या हो सकते हैं ? अगर मैं भारतीय हूँ—और अगर नहीं हूँ, तो वही क्या अस्वास्थ्य नहीं है ?—अगर मैं भारतीय हूँ तो मेरे लिए यह क्यों आवश्यक है कि मैं पश्चिमी उपन्यास ही लिखूँ, यानी कथा को एक पश्चिमी रूपाकार में ही ढालूँ ? या यह क्यों अनावश्यक है, या दोष है, या 'अनाधुनिकता' है, कि मेरी कथा भारतीय अवधारणाओं को आज के सन्दर्भ तक प्रक्षिप्त करे ?

आप की कविता में काल का क्या रूप है ?

स्वभावतः कई रूप हैं । और जैसे-जैसे काल के अनेक आयामों की मेरी पहचान बढ़ती गयी है वैसे-वैसे मैंने अपनी रचना में भी उन्हें प्रति-विम्बित करने का प्रयत्न किया है । बल्कि मैंने क्या प्रयत्न किया है—स्वाभाविक है कि अगर काल के विभिन्न आयामों का बोध मुझे है तो मेरे अनुभव की संरचना भी उन्हीं के अनुरूप कई आयामों पर सघटित होगी । यों एक तत्त्व मेरी कविता में शुरू से रहा है जिस की ओर एक-आध व्यक्ति का ही ध्यान गया है और वह भी ऐसे व्यक्ति का जो स्वयं आलोचक कम और कवि अधिक है—जैसे त्रिलोचन । यह है कविता में नाटकीय तत्त्व या नाटकीय स्थितियों का प्रक्षेपण । और नाटकीय स्थिति स्पष्ट ही काल में अवस्थिति का प्रश्न है, काल के आयामों को प्रस्तुत और सम्प्रेषित करने की समस्या का रूप है । इस दिशा में मैंने अवश्य ही अंग्रेजी कवि रॉबर्ट ब्राउनिंग से भी कुछ सीखा । लेकिन संस्कृत और प्राकृत साहित्य से भी बहुत अधिक सीखा । दोनों का मुक्तक काव्य और सुभाषितों का भंडार आज के कवि को बहुत कुछ सिखा सकता है—वस्तु अथवा अभिप्रायों की दृष्टि से नहीं बल्कि अनुभव की संरचना और उसे सम्प्रेष्य रूप देने की दृष्टि से ।

कतिपय आलोचक ऐसा मानते हैं कि 'असाध्य वीणा' आप की सर्वोत्तम उपलब्धि है ।

उसे लोग अच्छा मानें, यह तो मुझे अच्छा ही लगेगा; लेकिन 'सर्वोत्तम' है इस का फ़ैमला तो तभी होगा जब जो कुछ लिखना है सब लिख चुकूँगा । मैं अभी से मान लूँ कि अमुक एक रचना मेरी सर्वोत्तम रचना है—यानी थी—तो फिर और लिखूँगा क्यों ? बाकी किस को क्या अच्छा और क्या सब से अच्छा लगता है, यह निर्णय करने का उसे पूरा अधिकार है—दूसरों को वैसा मनाने का भी अधिकार है ।

नये मूल्यों और नये प्रतिमानों की इधर जो चर्चा होती रही है उन के बारे में आप का क्या विचार है ?

इधर 'नयी कविता के प्रतिमान' और 'कविता के नये प्रतिमान' जैसे विश्लेषण किये गये । मैं दोनों से सहमत नहीं । किसी भी समय की कविता को उसी समय में पहचानने के लिए कुछ नये मानदंड ज़रूरी होते हैं, हालाँकि यह आवश्यक नहीं है कि वे मानदंड कालान्तर में भी बने रहें, यानी यों समझ लीजिए कि दो कसौटियाँ होती हैं; एक कसौटी पर हम अपने समय की रचना का मूल्यांकन अपने समय में ही करते हैं, और एक दूसरी कसौटी होती है जिस पर हम रचना को केवल पूर्ववर्ती ही नहीं बल्कि परवर्ती रचना के साथ भी जोड़ कर उस की परीक्षा करते हैं । यानी अपने समय की समकालीन परीक्षा में सन्दर्भ केवल अतीत होता है (वर्तमान तो है ही), भविष्य नहीं, लेकिन किसी दूसरे युग की कविता का विचार करते समय हम केवल उस के अतीत तक सीमित न रह कर परवर्ती विकास को भी देखते हैं ।

जब मैं कहता हूँ कि आज की कविता के आज मूल्यांकन में सन्दर्भ केवल अतीत है, भविष्य नहीं, तो उस का अर्थ यह नहीं लगाना चाहिए कि मैं केवल किसी पुराने मानदंड से समकालीन कविता की जाँच का अनुमोदन कर रहा हूँ, बल्कि उस से ठीक उलटा । समकालीन कविता की समकालीन समीक्षा में हम पुराने निकप पर आज की रचना की परख नहीं बल्कि आज की रचना पर पुराने निकप की परख कर रहे होते हैं । कल जब हम आज की रचना की परीक्षा करेंगे तब आज के निकप भी उतने ही परीक्षणीय हो गये होंगे जितने कि पुराने मानदंड आज हैं । मैंने कहा कि

दो कसौटियाँ होती हैं; और दोनों से हमें अलग-अलग तरह की लेकिन परस्पर-पूरक जानकारी मिलती है।

यह खेद की बात है कि अधिकतर नये प्रस्तावित मानदंड साहित्य क्षेत्र के बाहर के हैं।

कुछ तो बहुत ज्यादा श्रन्दर के हैं—जैसे तनाव, विसंगति और विडम्बना !

हाँ, इन के आधार पर हम समझ सकते हैं कि कविता क्यों और कैसे लिखी जा रही है। उन से उस की 'प्रामाणिकता' का विवेचन सम्भव है। पर कालान्तर में भी वह श्रेष्ठ रचना बनी रहेगी, इस का उत्तर इन से नहीं मिलता। महत्त्वपूर्ण यह है कि कोई रचना कितनी सम्प्रेष्य है। समाज से उस का रिश्ता क्या है? सम्प्रेषण ही केन्द्रीय समस्या है—जिस की प्रायः उपेक्षा हुई है। वाचिक परम्परा में समाज प्रत्यक्ष होता है। रचनाकार उसे तत्काल प्रभावित करता है और वह रचनाकार को। किन्तु दूसरी स्थिति में रचना लिखी जाने के बाद बरसों पड़ी रहती है। फिर मुद्रित होती है। इस प्रकार मुद्रित साहित्य के युग में दूरी बढ़ती है जो अलगाव (एलिनेशन) पैदा करती है। यह परिस्थिति में ही निहित है। यहाँ किताब मानों दीवार के रूप में प्रेषक (कवि) और गृहीता (समाज) के बीच रहती है। जब प्रत्यक्ष नहीं है कि पड़ेगा कौन, तो कल्पित श्रोता को ही सम्बोधन सम्भव है। कवि अपने ही एक अंश को श्रोता बना कर कविता कहता है। उसी से वह जानता है कि सम्प्रेषण हुआ है या नहीं—कि कविता संप्रेष्य हो गयी कि नहीं। यह हो सकता है कि उस का यह निर्णय गलत भी हो; वह कितना सही है यह इस पर भी निर्भर करेगा कि वह कहाँ तक समग्र समाज से एकात्म है—क्यों कि जैसा वह स्वयं होगा वैसा ही तो कल्पित श्रोता अपने भीतर से रचेगा। फिर भी सम्प्रेष्यता के बारे में जिज्ञासा हर रचनाकर्म का अंग होती है: वह रचना-प्रक्रिया का एक अविभाज्य अंग है।

विडम्बनाओं में एक यह भी है कि आज लेखक जिस भारतीय समाज के लिए लिखता है उस का दो-तिहाई या तीन-चौथाई तो निरक्षर ही है। एक-तिहाई साक्षरों में भी पढ़ने वाले तो थोड़े से ही हैं। फिर साक्षरों में बहुत से साक्षर होते हुए भी अपेक्षया अधिक विद्या-विहीन हैं, क्योंकि वे पारम्परिक सभी कसौटियाँ खो चुके हैं; जब कि निरक्षरों में कुछ ऐसे भी

हैं जिन के पास वाचिक परम्परा से अवशिष्ट कसौटियाँ बनी हुई हैं। इस से विडम्बना का रूप और भी जटिल हो जाता है।

क्यों कि आज का भारतीय लेखक सब से पहले आज के लिए लिखता है और भारत के लिए लिखता है, इस लिए यह जानते हुए लिखता है कि समाज का बहुत बड़ा भाग उसे पढ़ेगा नहीं, पढ़ सकेगा नहीं; केवल अल्पांश पढ़ सकेगा; साथ ही वह यह भी जानता है कि उस अल्पांश का भी एक बड़ा हिस्सा अधिक अजनबी होगा—और समाज के बहुत बड़े भाग का जो अंश कसौटियों से उतना अजनबी नहीं होगा, उस तक रचनाएँ पहुँचेंगी नहीं क्योंकि वह निरक्षर होगा।

भविष्य में तो पहुँच सकती हैं ?

ऐसी आशा तो करनी चाहिए। मैं भी करता हूँ। लेकिन 'मैं भविष्य के लिए लिख रहा हूँ' इस का अर्थ यह लगा लेना कि इस लिए आज का पाठक मेरे लिए महत्त्व नहीं रखता, बड़ा खतरनाक होगा। इस रपटन पर कई समकालीन लेखक फिसल चुके हैं। जो लेखक अपने काल के विवेकवान् पाठक को नहीं छू सकता वह भविष्य के बारे में किसी अनुमान के सहारे खड़ा नहीं हो सकता। सिद्धान्ततः इस बात को हम सम्भव मान भी लें कि कोई लेखक, जिसे आज कोई नहीं समझता, भविष्य में एकाएक महत्त्व पा जायेगा, तो भी इस के सहारे हम आज नहीं चल सकते। मैं जानता हूँ कि कुछ लेखक अपने ज़माने में पागल समझे गये जिन्हें कालान्तर में सम्मान मिला। लेकिन इस से यह परिणाम निकालने में असमर्थ हूँ कि मेरा लक्ष्य ही यह होना चाहिए कि मैं अपने ज़माने में पागल समझा जाऊँ।

क्या नयी कविता में भक्ति-तत्त्व को या श्रद्धा को आप विलकुल अप्रासंगिक मानते हैं ?

आप के प्रश्न का उत्तर देने से पहले एक-दो पारिभाषिक बातें स्पष्ट हो जानी चाहिए। 'नयी कविता' से आप का आशय आज का एक लेखन-सम्प्रदाय भी हो सकता है और आज की समस्त कविताएँ भी हो सकती हैं। फिर आप किसी चीज़ को 'अप्रासंगिक' कहते हैं, तो प्रश्न यह उठता है कि किस आधार-भूमि पर खड़े हो कर आप उसे तौल रहे हैं। मैं मान लेता हूँ कि आप एक काव्य-आन्दोलन की बात न कर के समग्र समकालीन

कविता की बात कर रहे हैं। यह भी मान लेता हूँ कि आप का प्रश्न किसी भी प्रकार की श्रद्धा नहीं, धार्मिक श्रद्धा या भगवद्भक्ति से सम्बन्ध रखता है। इस सन्दर्भ में मैं आप से पूछता हूँ कि अगर आप मानते हैं कि किसी समय यह देश श्रद्धालु, धर्म-विश्वासी और ईश्वर-भक्त था और आज वैसा नहीं है तो कहीं न कहीं तो टूटन या परिवर्तन देखना चाहिए? विश्वास चाहे एकाएक टूटा हो, चाहे धीरे-धीरे जर्जर हुआ हो, साहित्य में उस का प्रतिबिम्ब तो कहीं मिलना चाहिए। वह कहाँ है? एक श्रद्धावान् समाज कालान्तर में श्रद्धाविहीन समाज बन गया तो उस संक्रमण के लक्षण कहाँ है? उस संक्रमण काल का साहित्य कौन-सा है? कहीं-कहीं आप को आध्यात्मिक शका का काव्य मिल जायेगा, लेकिन जिन कवियों की रचना में मिलेगा उन्हें भी आप अन्ततोगत्वा आस्तिक कवि ही पायेंगे। तब फिर प्रश्न का रूप कुछ बदल जाता है। अगर संक्रमण कभी हुआ ही नहीं, तब दो में से एक बात माननी पड़ेगी - या तो भारतीय समाज आज भी श्रद्धावान् है, या पहले भी कभी नहीं था। अगर आज भी श्रद्धावान् है, तो भक्ति की चर्चा, या काव्य में उस की अभिव्यक्ति, स्पष्ट ही प्रासंगिक हो जाती है। और अगर पहले भी कभी श्रद्धावान् नहीं था, तब आज जो टूटन और आध्यात्मिक सन्त्रास वगैरह की चर्चा होती है, वह सब भी एक आयातित फैशन है, पाखंड है। आयातित इस लिए कि पश्चिम के साहित्य में तो वह स्पष्ट दीखता है, और वहाँ उस का कारण भी दीखता है। यानी वहाँ हम देख सकते हैं कि श्रद्धा के टूटने का युग साहित्य में स्पष्ट प्रतिबिम्बित है और विश्वास बनाए रखना चाहने पर भी उस में असफल होने का आध्यात्मिक क्लेश भी साहित्य में पहचाना जाता है। भारत में ऐसा नहीं है।

स्वयं आप के लेखन में क्या भक्ति-चेतना है? और है तो उस का स्वरूप क्या है?

इस की चर्चा मुझे क्यों करनी चाहिए? रचनाएँ पाठक के सामने हैं: वह जो समझे। हाँ, इतना कह सकता हूँ कि लिखते समय अपने से बड़ा कुछ पहचानता हूँ—जो कुछ भी मैं मूल्यवान् समझता हूँ उस सब से बड़ा कुछ। उसे आप भक्ति-चेतना मानें तो मुझे आपत्ति नहीं।

क्या आप की राय में कवि को राजनीति-निरपेक्ष रहना चाहिए?

मैं इसे इस रूप में रखूँगा कि कवि राजनीति से निरपेक्ष नहीं हो सकता, कविता राजनीति से निरपेक्ष हो सकती है।

राजनैतिक कविता के बारे में आप क्या सोचते हैं ?

वास्तव में राजनैतिक कविता कुछ नहीं होती; कविता, कविता ही होती है। ऐसी हो सकती है कि राजनैतिक प्रेरणा से लिखी गयी हो, ऐसी भी हो सकती है जिस का राजनैतिक प्रभाव हो; जैसे कि ऐसी भी हो सकती है जिस की प्रेरणा या जिस का प्रभाव धार्मिक या आध्यात्मिक हो। फिर कविता ऐसी भी हो सकती है जिस में किसी एक राजनीति-दर्शन का आभास मिलता हो—जैसे कि कविता ऐसी हो सकती है जिस में किसी एक या दूसरे धर्म-दर्शन की झलक हमें मिले, उस की मूल्य-व्यवस्था की प्रतिष्ठा हो। ऐसे प्रभाव के कारण या उस में निहित मूल्य-बोध के कारण आप कविता को धार्मिक या राजनैतिक आदि कह लें तो कह सकते हैं। और भी व्यौरे में जा कर ईसाई कविता या हिन्दू कविता या मार्क्सिस्ट कविता आदि भी कह सकते हैं। ऐसे पद निरर्थक नहीं हो जायेंगे, लेकिन इसी लिए कि यह स्पष्ट रहेगा कि ये विवेचन काव्य का मूल्यांकन नहीं कर सकते हैं बल्कि उस में पहचाने जा सकने वाले तत्त्व की एक कोटि का निरूपण कर रहे हैं।

दूसरी ओर अगर राजनैतिक कविता से आप का आशय राजनैतिक लक्ष्यों की पूर्ति या राजनैतिक आन्दोलनों के समर्थन के लिए लिखी गयी कविता से है तो मैं कहूँगा कि ऐसी रचनाएँ राजनैतिक तो अवश्य हो सकती हैं, कविता वे नहीं भी हो सकती हैं। काव्य वे हैं या नहीं, इस का निर्णय उन की राजनैतिकता पर निर्भर नहीं करेगा। यानी यो भी कह सकते हैं कि 'राजनैतिक कविता' काव्य की विधा और उस के शिल्प का राजनैतिक उपयोग है।

निःसन्देह किसी भी साहित्यिक विधा का ऐसा उपयोग किया जा सकता है और केवल राजनीति के लिए ही नहीं, और अनेक साहित्येतर उद्देश्यों के लिए भी, विज्ञापन के लिए भी कविता-कहानी का शिल्प काम में लाया जा सकता है और काम में लाया जाता है। कपड़ा और दवा और सब्जी-तरकारी और मिठाई बेचने के लिए भी काम में लाया जा सकता है और लाया जा रहा है। हम चाहें तो 'राजनैतिक' कविता की तरह 'विज्ञापनीय' कविता की भी चर्चा कर सकते हैं और अपने क्षेत्र में वह भी

उतनी ही सगत होगी। ऐसी 'कविता' की सफलता की कसौटी तो यही होगी न, कि जिस लक्ष्य की पूर्ति के लिए वह लिखी गयी उस में योग देती है या नहीं? अगर वह लक्ष्य साहित्यिक नहीं है तो वह कविता भी कविता नहीं है—सफल पद्य हो कर भी।

प्रतिबद्ध कविता के बारे में आप का क्या ख्याल है?

यही कि प्रतिबद्ध लेखक की कविता है तो 'प्रतिबद्ध' कविता है। यदि प्रतिबद्ध लेखक की नहीं है तो फिर नहीं है। वह कविता है कि नहीं, इस की परख के लिए मैं तो यह देखूंगा कि रचना की दृष्टि कितनी सच्ची है। दूसरे शब्दों में यह देखूंगा उस प्रतिबद्धता की खूंटी कहाँ है।

सन् साठ के बाद की कविता पर आप की क्या प्रतिक्रिया है?

उस में मुझे ऐसा बहुत कम मिलता है जिस की मैं काव्य से अपेक्षा करता हूँ। भाषा के कुछ नये गुण मिल जायेगे, कुछ नये विम्ब मिल जायेगे, बगैरह। लेकिन इतना तो काफी नहीं होता। अच्छे काव्य में सच्चाई की नयी पहचान होती है—ऐसी पहचान कि जिस के बाद पाठक अपने को भी एक नये रूप में पहचानता है—यानी अपने में उस नयी पहचान के सामर्थ्य को पहचानता है और यह भी देखता है कि इस प्रकार एक सीढ़ी आगे बढ़ जाने के बाद अब पीछे लौटना सम्भव नहीं रहा है। इस अर्थ में अच्छा काव्य ससार को बदलता है, चाहे कितना ही थोड़ा-थोड़ा कर के। इस गुण का '६० के बाद की कविता में खासा अभाव है।

आप के सवाल का जवाब एक दूसरे ढंग से भी दे सकता हूँ। कुछ लोग तो, खैर, पुस्तकें पढ़ते नहीं और रखते भी नहीं; लेकिन जो लोग पढ़ते हैं और पुस्तकें संग्रह करते हैं उन की भी दृष्टियाँ अलग-अलग होती हैं। मैं अपनी बात कहूँ : कुछ पुस्तकें ऐसी होती हैं जिन के बीच और जिन के साथ मैं रहना चाहता हूँ। यह जरूरी नहीं है कि रोज उन्हें पढ़ूँ या मग को बार-बार पढ़ूँ। लेकिन अपने आस-पास उन के बने रहने से एक अपना ससार बने रहने का बोध होता है। कुछ चित्र भी ऐसे होते हैं। और चीजें भी ऐसी होती हैं। इस कोटि की पुस्तकों के अलावा कुछ ऐसी होती हैं जिन्हें हम इस लिए रखते हैं कि उन की किसी वक्त भी जरूरत पड़ सकती है। ये पुस्तकें हमारे परिवेश या हमारे संसार को बनाने वाली नहीं होती, बल सुविधा की दृष्टि से पहुँच के भीतर रखी जाती हैं। मैं

कहूँ कि साठोत्तरी कविता के बहुत से सग्रह मेरे पास हैं तो ऐसा इस लिए नहीं है कि उन के बीच में रहना चाहता हूँ या कि उन से मुझे अपने संसार के बनने का बोध होता है। उन्हें इस लिए रखता हूँ कि उन की जरूरत पड सकती है।

छन्दोबद्ध कविता का क्या भविष्य है ?

छन्द का अर्थ केवल तुक या बँधी हुई समान स्वर-मात्रा या वर्ण सख्या नहीं है। तुक छोड देते ही छन्द टूट जाता है, यह मैं नहीं मानता। छन्द योजना का ही एक नाम है। जहाँ भाषा की गति नियन्त्रित है वहाँ छन्द है। तुक इस संयोजन अथवा नियन्त्रण का केवल एक प्रकार है। हमारे काल में तो कविता ने प्रायः तुक को छोड कर अपने को उपलब्ध किया है—तुक द्वारा संयोजन मे एक प्रकार की कृत्रिमता आती देख कर कविता ने नियन्त्रण और संयोजन के दूसरे स्तरों और प्रकारों का सन्धान किया है।

रूप तो छन्द से भी व्यापकतर चीज है। जहाँ कविता का प्रश्न होता है वहाँ छन्द से भी आगे बढ़ कर हम रूप का प्रश्न उठा रहे होते हैं—वर्तक उस रूप को पहचानने, आत्मसात् करने और सम्प्रेष्य बनाने का ही माधन छन्द है।

बोल-चाल की भाषा को सर्जनात्मक भाषा बनाने मे क्या समस्याएँ आती हैं ?

बोल-चाल की भाषा को ले कर एक भ्राति काफी दूर तक फैली हुई है। एक चीज है बोल-चाल की भाषा की अन्विति और काकु : एक दूसरी चीज है बोल-चाल की भाषा की शब्दावली। सर्जनात्मक भाषा का प्रश्न इन दोनों से आगे तक जाता है। कविता निरंतर विशिष्ट शब्दावली को छोड कर साधारण शब्दावली को अपनाने का प्रयत्न करती रही है : पद्य मे प्रचलित और सम्भाव्य कृत्रिम अन्वितियों को छोड कर वह बोल-चाल की भाषा की सहज अन्विति के निकटतम आने का भी प्रयत्न करती रही है। लेकिन यह कहने का अर्थ यह नहीं है कि रचनात्मक भाषा और बोल-चाल की भाषा एक हो गयी है। कवि जाने-पहचाने शब्दों का प्रयोग करता है, उन्हें यथासम्भव जाने-पहचाने या सहज-ग्राह्य अनुक्रम मे ही रखता है, वैसी ही सरल विराम-योजना करता है, आदि। लेकिन उन्ही शब्दों से

वह नये अर्थ की सृष्टि करता है। यानी शब्द परिचित हैं, लेकिन शब्द-प्रयोग विशिष्ट और रचनात्मक हो जाता है। एक हद तक तो यह साधारण अन्वित के विचलन से होता है; फिर यह परिचित शब्दों को ही अभूतपूर्व परिवेशों में बैठाने से भी होता है, इत्यादि। कवि कभी अभिधा की अवज्ञा या उपेक्षा नहीं करता : लेकिन कभी अपने को उतने-भर से बाँध कर भी नहीं रखता। जो कवि केवल अभिधेयार्थ तक अपने को सीमित रखता है, उस की कविता उतनी ही इकहरी होती है जितना हमारा एक प्रयोजनवती भाषा का साधारण व्यवहार। एक बार पढ़ने में ऐसी कविता चुटीली भी जान पड़ सकती है, लेकिन उस से आगे उस में कुछ नहीं रहता। अखबार पढ़ने वाले रोज़ नये अखबार की प्रतीक्षा करने हैं और कभी-कभी यह प्रतीक्षा आतुर भी हो सकती है, लेकिन पढ़ लिए जाते ही अखबार रद्दी हो जाता है—या थोड़े से लोगों के लिए उस दूसरी कोटि में आ जाता है—‘जिस की कभी जरूरत पड़ सकती है।’

मैं जानता हूँ कि आप के सवाल का पूरा जवाब यह नहीं है। सच कहूँ तो यह जवाब ही नहीं है। सर्जनात्मक भाषा बनाने की समस्याओं का कोई अन्त थोड़े ही है। हर कवि के लिए ही नहीं, हर रचना के लिए समस्याएँ अद्वितीय रूप में आती हैं और रचना हो जाने के बाद ही वास्तव में इस प्रश्न का सही विचार होता है कि यहाँ क्या समस्या थी और उस का क्या निराकरण हुआ। यानी रचनात्मक भाषा की समस्याएँ भविष्यत् के रूप में नहीं देखी जाती, अतीत के रूप में ही दीखती हैं। यों हम ऐतिहासिक दृष्टि से लम्बी-चौड़ी सूची बना सकते हैं—जो दूसरों के लिए उपयोगी भी हो सकती हैं।

गद्य-भाषा और काव्य-भाषा में भेद का क्या आधार हो ?

आधार क्या हो, इस का जवाब तो क्या दूँ ! क्या भेद है, इस का कुछ संकेत तो मैंने रख ही दिया। गद्य भी तो अनेक प्रकार का होता है। जहाँ प्रयोजन प्रधान है या किसी निर्भ्रान्त जानकारी का सम्प्रेषण अभीष्ट है, वहाँ गद्य इकहरा भी हो सकता है और वहाँ शब्दों का पर्यायत्व भी माना जा सकता है—एक शब्द के बदले दूसरा शब्द हम कोश से ले कर रख सकते हैं। लेकिन रचनात्मक गद्य में स्थिति इतनी सरल नहीं रहेगी और हम क्रमशः उन जटिलतर स्थितियों की ओर बढ़ते जायेंगे जो काव्य-भाषा के सामने आती हैं। यों कुछ मोटे भेद किये जा सकते हैं। बलाघात

और काकु का महत्त्व गद्य में अधिक होता है। काव्य में स्वर-मात्रा का नियन्त्रण अधिक महत्त्व रखता है। स्वर-मात्रा का नियन्त्रण काव्य-भाषा की गति को धीमा करता है। यह नियन्त्रण उस सतही नियन्त्रण से अधिक गहरा होता है जो गद्य में लक्षित होता है। इस गहराई के कारण ही काव्य में बहुत कुछ ऐसा भी सरज भाव से कहा जा सकता है जो गद्य में शील-विरुद्ध या सगोप्य या अश्लील तक जान पड़ सकता। गद्य की भाषा में जो भाव असंयत जान पड़ते हैं काव्य-भाषा में इस गम्भीरतर अनुशासन के कारण संयत हो जाते हैं।

बुनियादी बात यह है कि गद्य का सीधा सम्बन्ध भाषा से है; काव्य का भाषा से नहीं बल्कि ण्वद से और उम की मत्ता से।

आप अपने रचनात्मक विकास के क्रम में कुछ विशेष लेखकों से प्रभावित भी हुए होंगे ? क्या कुछ नाम लेंगे ?

प्रभावित तो अनेको से हुआ हूँगा। लेकिन नाम गिनाना तो कठिन है और उस में जोखिम भी है। हम जो कुछ पढ़ते हैं सभी से प्रभावित होते हैं। प्रभाव अनुकूल भी होते हैं, प्रतिकूल भी। फिर 'अच्छा लगने' और 'प्रभावित होने' में अन्तर भी है—महत्त्वपूर्ण अन्तर। कई बार ऐसा होता है कि हम अपेक्षया माधारण लेखकों से भी प्रभावित होते हैं—उन से कुछ सीखते भी हैं। नाम गिनाते समय लोग यह भी सोचते हैं कि 'अच्छे' और 'बड़े' साहित्यकारों के नाम गिनाए जायें जिस से कि सुनने वाला यह भी जाने कि हम अच्छा साहित्य पढ़ते रहे हैं। मैंने भी बहुत-सा अच्छा साहित्य पढ़ा है—महान् कवियों और कथाकारों की चीजें पढ़ी हैं—मैं भी चाहता हूँ कि आप ऐसा विश्वास करें। लेकिन मैंने ऐसा भी बहुत कुछ पढ़ा है जो बिल्कुल घटिया था; और यह सिर्फ सम्पादक होने के नाते नहीं—मनोरंजन के लिए भी, वक्त काटने के लिए भी, जानकारी के लिए भी। और यह नहीं कह सकता कि इस घटिया साहित्य से भी कुछ सीखा नहीं : बल्कि उपन्यास और कथा की विधा में तो यह भी कहा जा सकता है कि कई घटिया साहित्यकार बड़े कुशल शिल्प-विशारद होते हैं और शिल्प की दृष्टि से उन से अधिक सीखा जा सकता है।

बहुत पढ़ने से क्या रचनाकार की मौलिकता पर असर नहीं पड़ता ?

मैंने कहा न कि असर तो सब-कुछ का पड़ता है। वैसे यह मैं मानता हूँ कि 'पंडित' कवि की कविता कुछ अलग प्रकार की होती है या हो जाती है। सभी भाषाओं में ऐसे कवि हुए हैं जिन्हें पंडित कवि कहा गया है। पर मैं यह नहीं मानता कि पढ़ने से मौलिकता घटती है—मौलिकता अगर होगी तो घटेगी क्यों? पढ़ने से कवि को लाभ भी हो सकता है, उस की रचना में गहराई भी आ सकती है, व्यजना का क्षेत्र भी बढ़ सकता है। शर्त यही है कि कवि पांडित्य में खो न जाये—अपने पाठक या सामाजिक को भूल न जाए।

क्या कुछ ऐसी भी महत्वपूर्ण घटनाएँ हैं जिन्होंने आप के लेखन को विशेष रूप से प्रभावित किया है?

जरूर है और होगी। लेकिन लेखक का एक निजी जीवन भी होता है जिसे कम से कम उसे स्वयं तो निजी ही रहने देना चाहिए। मैं तो निजी जीवन की सुरक्षा को हमेशा विशेष महत्व देता रहा हूँ और आज भी अधिक देता हूँ जब जीवन की निजता एक ओर यान्त्रिक सभ्यता के विकास से और दूसरी ओर व्यवसायी पत्रकारिता से और भी आक्रान्त होती जा रही है। यान्त्रिक सभ्यता का दबाव तो निर्व्यक्तिक माना जा सकता है। व्यवसायी पत्रकारिता की प्रवृत्ति ऐसी होती जा रही है कि उसे साहित्य के गुण-दोष में रुचि नहीं रहती, न वह अपने पाठक का गुण-दोष-विवेक बढ़ाती है। उस की दिलचस्पी साहित्यकार को उघाड़ने-उधेड़ने में अधिक रहती है और इसी सनसनी की एक अस्वस्थ तलाश उसे रहती है—उम्मी के नशे की आदत वह बढ़ाती है।

जिन घटनाओं ने मेरे लेखन को प्रभावित किया उन का प्रभाव लेखन में मिलेगा ही। लेखन में जितना मिलेगा उतना ही संगत होगा। नहीं तो जिस लेखक के जीवन की जानकारी हमें नहीं है क्या उस के साहित्य का मूल्यांकन हमारे लिए असम्भव हो जाता है? कालिदास या भवभूति के जीवन की घटनाओं के बारे में हम कितना जानते हैं? अवश्य ही उन के जीवन में कुछ-न-कुछ महत्वपूर्ण घटित हुआ होगा!

इधर की आलोचना में 'ईमानदारी' और 'प्रामाणिक अनुभूति' की माँग बहुत की गई है। एक लेखक के रूप में आप इसे किस रूप में स्वीकार करते हैं?

माँग तो अवश्य बहुत हुई है, लेकिन जिन लोगों ने माँग पर बहुत ज्यादा बल दिया उन सब ने उस की पूर्ति का भी उतना सात्त्विक प्रयत्न किया हो ऐसा तो मुझे नहीं लगता। असल में ये दोनों शब्द कुछ समकालीन मतवादी प्रवृत्तियों के साथ जुड़े हुए हैं और उन्हीं के सन्दर्भ में समझे जा सकते हैं। पहले का कवि ईमानदार नहीं था, या उस से ईमानदारी अपेक्षित नहीं रही हो, ऐसा नहीं था; फिर भी ईमानदारी की उतनी चर्चा साहित्य और साहित्य-विवेचन के क्षेत्र में नहीं होती थी। क्यों कि ईमान जिन चीजों पर होता था या जिन चीजों पर होना आवश्यक माना जाता था—साहित्य में भी, सामाजिक जीवन में भी—उन के बारे में पूरा समाज प्रायः एकमत था। यानी पूरे समाज का जीवन एक ही मूल्य-व्यवस्था से अनुशासित था। ईमान एक था, ईमानदारी एक थी। अब ऐसा नहीं है। लम्बे विश्लेषण का तो अवसर यह नहीं है, लेकिन मोटे तौर पर कहे कि मतवादी आग्रहों से विभाजित समाज में अनेक मूल्य-दृष्टियाँ हैं और विभिन्न मूल्य-व्यवस्थाओं के अपने-अपने अनुयायी हैं जो दूसरे मतवादों और उन की मूल्य दृष्टियों पर शंका करते हैं। उन के लिए दल-निष्ठा का प्रश्न महत्त्वपूर्ण हो गया है और साहित्यिक सम्प्रदायों में भी लगभग उतना ही महत्त्व रखता है जितना राजनैतिक सम्प्रदायों में। इसी लिए ईमानदारी की उतनी चर्चा है और अपनी विरादारी से बाहर के सभी लेखकों की ईमानदारी पर प्रश्न-चिह्न लगाया जाता है।

प्रामाणिक अनुभूति की बात भी ऐसी ही है, बल्कि शायद कुछ जटिल-तर है। प्राचीन युग में और रीतिकाल तक 'प्रामाणिक अनुभूति' की कोई चर्चा नहीं होती। औचित्य का विचार होता है, जिस का सम्बन्ध कवि की अनुभूति से नहीं, अनुभूतियों के साधारणीकृत रूप से और काव्य में प्रस्तुत स्थिति के साथ उस रूप के सामंजस्य से है। और परम्परा में हमेशा कवि ऐसी बातों की भी चर्चा करते रहे जिन की अनुभूति का सवाल ही नहीं उठ सकता था। बल्कि यह भी कह सकते हैं कि प्रामाणिकता का अनुभूति से सम्बन्ध ही नहीं जोड़ा जाता था।

कवि की ओर से कोई दावा न हो कि वह जो लिख रहा है अनुभूति के आधार पर लिख रहा है, और फिर भी उसे वे ईमान मानने की किसी को न सूझे—ऐसा क्यों था ?

अनुभूति की बात कवि के व्यक्तित्व से जुड़ी हुई है। जिस काव्य में कवि का व्यक्तित्व प्रधान नहीं होता, उस में अनुभूति की दुहाई नहीं दी

जाती। वाचिक परम्परा का समूचा काव्य रीति-प्रधान है : उस में कही कवि के व्यक्तित्व की छाप अपेक्षित नहीं है बल्कि उसे दोष भी माना जा सकता है। और उस में कही अनुभूति का प्रमाण भी नहीं माँगा जाता है—यानी रचनाकार की अनुभूति का प्रमाण। बल्कि अनुभूति के प्रामाण्य का सवाल उठता है तो दूसरे पक्ष की अनुभूति को ले कर—गृहीता समाज की अनुभूति को ले कर। यानी सवाल यह नहीं होता कि कविता में जो है उसे कवि की अनुभूति कहाँ तक प्रमाणित करती है (और वह कहाँ तक कवि की अनुभूति को प्रमाणित करता है)। सवाल यह बनता है कि वह कहाँ तक सामाजिक की अनुभूति में प्रमाणित होता है—जो कि साधारणीकरण की साधारण समस्या का एक पहलू है।

पिछले दिनों के लेखन में कुछ शब्द बार-बार उछाले गए हैं जैसे 'यथार्थ', 'आधुनिकता-बोध', 'विद्रोह' और 'क्रान्ति' आदि। एक रचनाकार की हैसियत से आप के निकट इन शब्दों का क्या अर्थ है ?

सुनिए, जिन चीजों पर विस्तार से और हाल ही में लिख चुका हूँ उन पर कुछ न कहलाइये तो कैसा ? 'यथार्थ' की ओर 'आधुनिकता-बोध' की ओर 'परम्परा' की 'प्रासंगिकता' की काफी चर्चा मैंने की है—भवन्ती में, अन्तरा में, कहानी-संग्रह की भूमिकाओं में और कुछ व्याख्यानों में जो छप गए हैं या छप रहे हैं। उन बातों को दुहराने से भी लाभ नहीं है और यहाँ कोई चलता जवाब दे देने से कुछ सिद्ध नहीं होता।

'विद्रोह' और 'क्रान्ति'—इन के बारे में ज़रूर कुछ सोचने को है। सोचने को है तो कहने को भी होगा। लेकिन अभी तुरन्त नहीं जानता कि क्या कहूँ। इन की जो परिकल्पना शेखर : एक जीवनी के चरित-नायक की थी वह आज मेरी नहीं है, इतना तो कह सकना हूँ। रोमानी भावना का मुलम्मा काफी-कुछ उतर चुका है। यह भी पहचानता हूँ कि अपनी दृष्टि के विकास से जो परिवर्तन होता है या हो सकता है वह अधिक गहरा और टिकाऊ होता है। यह भी कि जब हम दूसरे के विवेक से अपने विवेक को बड़ा मान कर जाने-अनजाने मूल्य-निर्धारण का ठेका ले लेते हैं, तब तेजी से और बलपूर्वक परिवर्तन तो ला सकते हैं; लेकिन वे टिकते नहीं और यह भी निश्चयपूर्वक नहीं कहा जा सकता कि वे सब सही ही होंगे। बल्कि ऐसी हिंसा—शारीरिक या मानसिक या

और भी सूक्ष्म स्तर की हिमा—उसी-उसी स्तर पर वैसी ही प्रतिहिंसा भी अवश्य जगाएगी।

क्या रचनाकार के लिए किसी खास विचारधारा को स्वीकार करना उस की रचना के हित में होता है ?

विचारधारा हर किसी की होती है—उन के बिना आदमी विवेकवान् प्राणी कैसे है ? लेकिन यहाँ विचार-धारा का अर्थ है एक जीवन-दृष्टि, एक मूल्य-पद्धति और आचरण अथवा कर्म के बारे में एक वरीयता-प्राप्त दृष्टिकोण। और अगर इन के बिना जीना ही नहीं होता, तो यह सवाल कुछ महत्त्व नहीं रखता कि ये रचना के हित में है या नहीं। लेकिन आप का प्रश्न शायद विचार-धारा से उतना नहीं जितना मतवाद से सम्बन्ध रखता है—फिर ये मतवाद चाहे राजनैतिक हो अथवा धार्मिक, चाहे कुछ और। मतवादों के बारे में कहूँ कि वे जरूर रचना में बाधक हो सकते हैं। विचार-धारा और मतवाद में यह भेद करना चाहूँगा कि जो विचार या मत या सम्प्रदाय भी लेखक के जीवन में ऐसा रच गए हैं कि कर्म के बारे में द्वैध या तनाव पैदा नहीं करते, उन्हीं को मैं किसी रचनाकार की विचार-धारा कहूँगा, और उन से कोई अहित नहीं होता। जहाँ हमारा विवेक हमें एक प्रकार के कर्म की प्रेरणा देता हो—निजी जीवन से सम्बन्ध रखने वाले कर्म की या सामाजिक कर्म की—और हमारा मतवाद एक दूसरे प्रकार के कर्म या आचरण का निर्देश देता हो, वहाँ समस्या होती है। सिद्धान्ततः तो ऐसा हो सकता है कि ऐसे द्विभाजित मानस का तनाव रचना के लिए भी प्रेरक हो, लेकिन वस्तुतः ऐसा नहीं होता है क्योंकि रचनाशील तनाव व्यावहारिक जगत् तक सीमित नहीं होते बल्कि उन की जड़ें अवचेतन तक फैली हुई होती हैं। इस लिए कहूँ कि मतवाद रचना में सहायक नहीं होते। इस का मतलब यह नहीं है कि रचनाकार के अपने मताग्रह नहीं हो सकते या कि उस का सामाजिक कर्म उन से प्रेरित नहीं होना चाहिए। लेकिन वह क्षेत्र दूसरा है।

कविता के मूल्यांकन का आधार कविता में हो या कविता के बाहर ?

कविता के बाहर आप किस को मान रहे हैं ? कविता तो सम्प्रेषण

है और सम्प्रेषण में हमेशा दूसरा पक्ष मौजूद है—उसे कविता के बाहर कैसे माना जा सकता है ? रही बात उन मूल्यों की जो कि पहले से प्रतिष्ठित चले आए हैं। उन के मामले में देखना यह होगा कि वे किस सीमा तक कविता के नाम के हैं, सम्प्रेषण की नयी पृष्ठभूमि में कहाँ तक कवि के सहायक हैं। यों तो मूल्यांकन का आधार कविता को ग्रहण करने वाला पक्ष ही होता है। कवि तो रचयिता है, रचना का मूल्यांकन थोड़े ही करता है।

रचनाकार का बुनियादी सरोकार क्या होता है ?

इस सम्बन्ध में मैं तो सिर्फ इतना ही कह सकता हूँ कि मेरे लिए महत्त्व की बात यह है कि अपने और अपने आस-पास के बीच जो सम्बन्ध है उसे जानने-पहचानने का प्रयत्न करूँ—उस के सभी स्तरों को उन की समग्रता और जटिलता में और उस पहचान के सहारे उस स्वाधीनता को बढ़ाऊँ और पुष्ट करूँ जो मेरे मानवत्व की सब से मूल्यवान उपलब्धि है।

मेरा आभ्यन्तर जगत भी मेरा आस-पास हो जाता है जब मैं उस की ओर देखता हूँ : इस लिए अपने-आप से अपना सम्बन्ध पहचानना भी आस-पास से अपने सम्बन्ध की पहचान का ही एक पहलू हो जाता है। और मानव की स्वाधीनता मानव मात्र की होने के कारण अविभाज्य है : किसी एक की स्वाधीनता को विक्षत या सीमित कर के दूसरे की स्वाधीनता नहीं बढ़ायी जायेगी।

रचनाकार की स्वतंत्रता से क्या अभिप्राय है ? कौन-सी शक्तियाँ उसे बाधित करती हैं ? रचना के लिए आदर्श राज्य-व्यवस्था कौन-सी है ?

मैं तो अभी तक मानता हूँ कि सर्वोत्तम शासन-व्यवस्था वही है जिस में शासन सब से कम हो। लेकिन यह मैं जानता हूँ कि यन्त्रोद्योग के विकास के साथ जीवन में विराट् संगठन का महत्त्व बढ़ता जाता है। उस पैमाने पर संगठन और व्यवस्था करना व्यक्ति के लिए सम्भव नहीं है। इस लिए सरकार का कार्यक्षेत्र निरन्तर फैलता जा रहा है। यह पहचानना जरूरी है कि सरकार हमें वही दे सकती है जो वह पहले हम से ले लेती है, शून्य में से वह कोई समृद्धि या सुविधा या सुरक्षा या स्व-

तन्त्रना हमे नहीं देती। तो हमे सोचना होगा कि जब हम सरकार से कुछ मांगते हैं, तो उस अपेक्षा मे ही पहले ठीक वही चीज सौंप दे रहे हैं जिसकी हमे अपेक्षा है। इस लिए मैं चाहूँगा कि सरकार ने हमारी अपेक्षाएँ भी कम से कम हो अगर हम चाहते हैं कि हमारे जीवन मे उस के पंजे की पहुँच कम से कम रहे।

आदर्श राज्य-व्यवस्था कौन-सी हो, इस प्रश्न का उत्तर बिना उसे एक दूसरे प्रश्न के साथ जोड़े नहीं दिया जा सकता—कि आदर्श आत्मानुशासन कौन-सा हो। मैं चाहता हूँ कि राज्य की अपेक्षाएँ मुझ से कम से कम हो क्यों कि मैं मानता हूँ कि राज्य पर मेरी निर्भरता भी कम से कम हो।

यों रचनाकार की स्वतन्त्रता के आयाम दूसरे भी हैं। मेरी समझ मे स्वतन्त्रता एक बुनियादी मूल्य है। मेरा मानवत्व और मेरी स्वतन्त्रता एक-दूसरे मे अविभाज्य रूप से जुड़े हुए है। इस पर भी मैंने अन्यत्र लिखा है जिसे यहाँ नहीं दोहराऊँगा।

आज के यांत्रिक, तकनीकी और राजनैतिक दबाव के युग में साहित्य का क्या भविष्य है ?

ये सभी पूर्वानुमेय हैं—सभी प्रतिज्ञा और पूर्वानुमान के आधार पर आगे बढ़ते हैं। रचनाशील मानस अप्रमेय है। इसी में साहित्य का भविष्य है : वह अप्रमेय और अननुमेय मानव की सम्भावनाओं के उन्मेष का क्षेत्र है। साहित्य-रचना मे मनुष्य अपनी अकल्पित और अपूर्व सम्भावनाओं को पहचानता और आत्मसात् करता है। अपनी स्वाधीनता और अपनी रचना-धर्मिता को अभिव्यक्ति भी देता है, और स्वायत्त भी करता है। साहित्य अमीम की देहरी है।

□□

“उच्छिष्टाक ? जी नहीं, आज-कल उतना ही परोसना चाहिए जितने से मेहमान उँगलियाँ चाटता हुआ उठे। कम से कम हम मामने में परम्परावादी नहीं हैं—या यो कह लीजिए कि अपनी पसन्द की परम्परा में जुड़ना चाहता हूँ।”

कुट्टिजात-विनोदेन-२

उत्तर भारत का हर लेखक यानी हिन्दी-लेखक एक अजूबा होता है। लेकिन उपेन्द्रनाथ 'अश्व' जब दक्षिण की सद्भावना यात्रा पर आये थे तब उन्होंने अपने सद्भावना-प्रसार के दौरान एकाधिक बार कहा कि "आप लोग हमें ही अजूबा मानते हैं ? तब आप ज़रा 'अज्ञेय' से मिलिए—उन्हें तो हम भी एक अजूबा मानते हैं।" तब से कौतूहल था जो इस बात से और बढ़ गया कि मोहन 'राकेश' से उनके बारे में पूछने पर उन्होंने कहा : "बात तो ठीक है—न मालूम अश्व कैसे एक फैंकट सही बयान कर गया। पर ठहरिए, एड्वाइस उस की ठीक नहीं है—क्यों कि अज्ञेय से मिलने की राय मैं नहीं देता। वह अजूबा ज़रूर है, पर मीट करने लायक हरगिज़ नहीं—बल्कि उस से मिला तो जा ही नहीं सकता। मिलना तो मेरे जैसे यारवाश आदमी से चाहिए।"

इस लिए केरल में भारतीय लेखक सम्मेलन के लिए जब वह इधर आये तो उन से मिलने उद्योगमंडल जा पहुँचा। वहाँ पहुँचा तो पता लगा वह घूमने कोचिन गये हैं; कोचिन में पूछ-ताछ कर निराश हो कर समुद्र की ओर घूमने चला गया तो देखा, एक 'डूह की ओट' काठचम्पे के झाड़ के नीचे बैठे रेती में सीपियाँ खोज रहे हैं—अज्ञेय। अपने को सफल मान मैं उन के समीप जा कर रेती में बैठ गया।

यह समझ कर कि मैं काठचम्पे की छाया का साभा करने आ बैठा हूँ, वह सारी छाया मेरे लिए छोड़ कर दूर जा बैठे और फिर सीपियाँ बटोरने लगे। जैसे किसी दूसरे का सामीप्य उन्हें पसन्द नहीं था।

मैं थोड़ा अप्रतिभ तो हुआ, पर साहस कर के फिर उन के पास चला गया। गलतफहमी बढ़े नहीं, इस ख्याल से मैंने कहा : अज्ञेय जी, मैं तो

आप ही के पास आया था ।”

उन्होंने हाथ से सीपियाँ गिर जाने दी, विस्मय दिखाते हुए कहा, “मेरे ?” और एक बार चारों ओर नज़र दौड़ायी मानो कह रहे हों, सागर, सिकता, लहरें, सीपिया, काठचम्पे—इतना सब रहते हुए भी आप आये हैं मेरे पास ?

फिर वह बोले, “कहिए ?”

मैंने जाड़े में ठंडे पानी में छल्लाँ लगाने के-से भाव से कहा, “अज्ञेय जी, आप को हिन्दी जगत् एक अजूबा क्यों मानता है ?”

वह मुस्करा दिये । एक सीपी उठा कर उसे घुमा-फिरा कर देखते हुए बोले, “क्यों मानता है, यह तो आप हिन्दी जगत् से पूछिए, मैं कैसे बता सकता हूँ ? मैं तो यही बता सकता हूँ कि मैं क्या मानता हूँ—और उस के बारे में भी यह चेतावनी आप को अवश्य दूँगा कि लेखक अपने बारे में जो बताये उस पर विश्वास कभी मत कीजिए—उस की रचना जो बताये उसी को प्रमाण मानिए ।” फिर मानो मुझ पर अनुकम्पा दिखाने के भाव से बोले, “यो शायद हिन्दी जगत् ठीक ही मानता है : अजूबा तो हूँ ।”

“राष्ट्रभाषा के बारे में आप की क्या राय है ?”

“देखिए, मैं तो लेखक हूँ न ? मुझे हिन्दी से प्रेम है, राष्ट्रभाषा में मेरी दिलचस्पी नहीं है ।”

“तो आप हिन्दी को राष्ट्रभाषा नहीं मानते ?”

“मेरे लिए वह प्रश्न बेमानी है । हिन्दी लिखता-बोलता हूँ, उस में मेरी रुचि है । और भी जिन भाषाओं में साहित्य लिखा-पढ़ा है—देशी या विदेशी—उन में भी मेरी रुचि है । जिन बोलियों में लोगो का सहज जीवन अभिव्यक्ति पाता है उन में भी मेरी रुचि है । यानी जिस-जिस साहित्य में जितनी रुचि है उस-उस की भाषा में भी उतनी ही । जिस साहित्य के बारे में कुछ नहीं जानता, उस में रुचि है यह कहना तो सही न होगा : हाँ, कौतूहल का दावा कर सकता हूँ ।”

हम तो समझते थे राष्ट्रभाषा-राजभाषा के सवाल में आप की बड़ी दिलचस्पी होगी ।”

“सवाल में दिलचस्पी और चीज़ है—उस में दिलचस्पी मुझे भी है, पर राजभाषा में क्यों हो ? मुझे राज चलाना नहीं है । और राज मुझे चलाये इस में मदद मैं दूँ, ऐसी कोई लाचारी मैं नहीं देखता । सच बात

है कि मैं प्रवृत्ति से अराजकतावादी हूँ—राज का जोर जितना मुझ पर से हट जाय, राय की जरूरत जितनी कम महसूस करूँ, उतना ही अपने को भाग्यवान् समझूँगा ।”

“पर हमारे दक्षिण में तो हिन्दी की साम्राज्यवादी प्रवृत्ति की बड़ी चर्चा है ।”

“सुनिए, आप को इस साम्राज्यवाद के होए की एक बात सुनाऊँ । कोई सोलह-सत्रह वर्ष पुरानी बात है । मैं दक्षिण में घूमता हुआ कोट्टालम् गया था । ज्ञात हुआ कि रामस्वामी नायकर वही हैं; एक मित्र ने पूछा कि क्या उन से मिलना चाहूँगा—तमिल के बड़े विद्वान हैं और भाषा-प्रेमी हैं । मैंने हामी भर दी । पर रामस्वामी नायकर एक हिन्दी लेखक से मिलने को तैयार नहीं हुए—उन का कहना था कि वह ‘किसी उत्तरी साम्राज्यवादी से मिलना नहीं चाहते ।’ जो मित्र यह जवाब लाये थे कुछ संकुचित थे, पर नायकर का जवाब तो नायकर का जवाब था, उस का वह क्या करते ? अपनी ओर से इस मनोवृत्ति की चर्चा करने को तैयार थे ।

“मैंने पूछा, ‘आप बताइये कि उत्तर का साम्राज्यवाद कही है और साम्राज्य कही है ? केन्द्र में शासन के शिखर पर अभी तक दक्षिणी बैठा रहा । देश-रक्षा दक्षिणी के जिम्मे है । विदेश नीति को दक्षिणी चौपट कर रहा है । वित्त और व्यापार आपका है । शिक्षामन्त्री आप का नहीं तो कम से कम हिन्दी का समर्थक तो नहीं माना जाता । फिर कहाँ का साम्राज्य और कैसा साम्राज्यवाद ?’

“उन्होंने कहा, ‘मैं थोड़े ही कह रहा हूँ । पर जो कहते हैं वे तो निरे शासन की नहीं, सांस्कृतिक साम्राज्यवाद की बात करेंगे । नायकर भी ऐसा ही सोचते हैं नायद ।’

“मैंने हँस कर कहा, ‘सांस्कृतिक साम्राज्यवाद ? जो शंकराचार्य भारत दिग्विजय करने गये थे वह आप के दक्षिण के थे । अब भी हमारे सब से उत्तरी तीर्थ बदरीनाथ पर आप का राज्य है । हमारे इतिहास का सब से बड़ा सांस्कृतिक आन्दोलन भक्ति का था, वह दक्षिण से फैला । धर्म-ग्रन्थों में वेदों को आज कोई पढ़ता नहीं, जो पढ़ते हैं वे जितना काशी को प्रमाण मानते हैं उतना ही कांची को भी । विष्णु पुराण और भागवत पुराण दोनों आप के हैं । वैष्णव मत भी आप का, शिव भी आप का : चित भी और पट भी । रह गये शाक्त—सो उस सम्प्रदाय में

और जिस का हाथ हो हिन्दी उत्तर भारत का तो नहीं है। पूर्व का कहिए तो वे भाषा-क्षेत्र आप के साथ है, आप के साथ नहीं तो उत्तर भारत के विरुद्ध तो है ही और वे भी उत्तर के साम्राज्यवाद की बात करते हैं। और कुछ देन कश्मीर की है सो कश्मीर का हाल आप जानते ही हैं। ये सब उत्तर के साम्राज्य के लक्षण हैं, या कि दक्षिण की घुस-पैठ के ? क्या हमें भी 'दक्षिणी इनफिल्ट्रेशन' का डरौना अपनी खेती में खड़ा करना होगा ?”

अज्ञेय थोड़ी देर चुप रहे। फिर उन्होंने कहा, “सुनाने की बात तो इतनी ही थी। यो बात-बात में यह बात भी उठी थी कि उन का नाम रामास्वामी नायकर कैसे हुआ : न 'राम' तमिल का शब्द, न 'स्वामी' न 'नायक', (वाकी तमिल की रह गयी सिर्फ 'अर्'।) —क्या संस्कृत का यह राज्य साम्राज्यवाद नहीं हुआ ? मैंने इतना ही कहा था कि उन का नाम मैंने तो नहीं रखा, न किसी हिन्दी वाले ने। बल्कि अब तो हिन्दी में भी ऐसे बहुत मिल जायेंगे जो संस्कृत के विरोधी हैं।”

मैंने पूछा, “आप की क्या राय है ?”

वह बोले, “आप ने मुझे अजूबा कहा न ? हिन्दी के बहुत-से लोग तो मुझ से इसी लिए नाराज हैं कि मैं हिन्दी पर संस्कृत का साम्राज्य चाहता हूँ। समझे आप—हिन्दी के लिए मैं हिन्दी-विरोधी हूँ क्यों कि हिन्दी लिखता हूँ।”

मैंने कहा, “नायकर को यह मालूम होता तो शायद आप से खुद मिलने आते—”

“या क्या जाने, वही हिन्दी के समर्थक हो जाते।” कह कर अज्ञेय हँस दिये।

मैंने कहा, “तमिल वालों को इसका गर्व है कि उन की भाषा एक हजार साल से बिल्कुल ज्यों की त्यों है, जब कि और सब भारतीय भाषाओं की कुल विकास परम्परा ही हजार साल से कम की है।”

अज्ञेय : “तो अगर तर्क को उलट कर कहे कि जितने अर्से में और जगह एक समूची भाषा बन कर खड़ी हो गयी उतने में तमिल ने कुछ नये शब्दों या प्रयोगों का भी आविष्कार नहीं किया—तो ? यो यह बात है बिल्कुल गलत, क्यों कि बताइये, तमिल अगर कहीं से कुछ ग्रहण न करती तो यह नाम 'रामास्वामी' आता कहाँ से ?”

मैंने हँस कर उत्तर दिया, “नाम तो उत्तरी साम्राज्यवाद से आया

न। ऐसे आयात को छोड़ दें तो—”

“यानी जो बदला उस को छोड़ दें तो बाकी बिल्कुल नहीं बदला। जी हाँ, वह तर्क तो बिल्कुल नीरन्ध्र है, अभेद्य है। इस तरह संस्कृत के लिए कहा जा सकता है कि जो वैदिक संस्कृत वेदों के जमाने में थी, वही आज भी वैदिक संस्कृत है। बाकी आज जो संस्कृत बोलते हैं थोड़े-से लोग, वे जो बोलते हैं यह तो बाद की चीज़ है—पर वैदिक संस्कृत ज़रा भी नहीं बदली। लेकिन इसके अलावा आप यह तो बताइये कि न बदलना भाषा का गुण कब से है? हमारे लिए तो यह तर्क भी हो सकता कि वैदिक संस्कृत भी बदलती रही—पर आप दक्षिण के लिए तो वेदों का प्रमाण मानेंगे नहीं—तो यही कहूँ कि मैं सचमुच देखता कि हजार वर्षों में किसी भाषा में कुछ नहीं बदला तो मानता कि हजार वर्ष पहले वह भाषा जड़ हो गयी थी।”

“तो आप तमिल का दावा गलत मानते हैं?”

“मैं यह कैसे कहूँ? उन्हें यही मानना अच्छा लगता है तो मानें। विशेष अर्थ में शायद माना भी जा सकता है—जैसा मैंने कहा। एक तमिल है जो कभी नहीं बदली; एक तमिल है जो बोली जाती है जिस में बहुत कुछ मिलावट है। कल तक संस्कृत मिना कर हम खुश थे, आज अँगरेज़ी मिलाना पसन्द करते हैं। पर वह सब तो मिलावट है—वेगाना तत्त्व है। तमिल तो तमिल है—प्यूर टैमिल—जो न कभी बदली न बदल सकती है। अब देखिए न, आज मिलावट के जमाने में सब कुछ मिलावटी होता है; आटे में खड्डिया मिट्टी, चीनी में बालू, हलदी में लकड़ी का बुरादा, घी में चरबी—पर असल चीज़ तो असल चीज़ है। हम खाते रहें चाहे वनस्पति तेल, पर घी तो घी रहेगा—हजार क्यो, पाँच हजार साल से घी भी ज्यों का त्यों है, दूध भी—और दूध देने वाली गाय भी। वैसे ही तमिल शुद्ध तमिल है—टैमिल इज़ प्यूर टैमिल। यह अन्तिम बात मैंने आधुनिक शहरी तमिल में कही है। हिन्दी में भी एक आधुनिक शहरी हिन्दी बोली जाती है—बहुत-से एजुकेटेड हिन्दी राइटर्स मॉडर्न हिन्दी स्पीक करते हैं।”

मुझे याद आया कि दो-एक दिन पहले ठीक ऐसी भाषा मोहन राकेश से सुनने को मिली थी। यही मैंने कहा भी, और सायं कहा कि अशक प्रायः तो ऐसी नहीं बोलते थे, कभी-कभी तैंग में ज़रूर—

अज्ञेय ने बात काटते हुए कहा, “हाँ, राकेश तो अपने को मॉडर्न

यानी शहरी राइटरों का अगुवा मानते हैं न। और अश्व के बारे में आप ने ठीक कहा, वह सिर्फ तैश में आने पर ही थोड़ी देर के लिए एजुकेटेड हिन्दी राइटर हो जाते हैं।”

मैंने पूछा, “लेकिन राजभाषा के मसले का होगा क्या। आप ने कहा कि सवाल में तो आप की दिलचस्पी है, राजभाषा में नहीं तो ?”

अज्ञेय . “मैं तो समझता हूँ कि अब हड़बड़ी से कोई फायदा नहीं है। पन्द्रह साल पहले सवाल आसानी से हल हो सकता था—यानी और कई सवाल से कम मुश्किल था जिन का हल हम खोज रहे थे। थोड़ी-सी गड़बड़ी होती—पर जहाँ सौ तरह की गड़बड़ी थी वहाँ एक-सौ-एक हो जाने से कोई अलग लक्ष्य भी न करता। अब हम ने समस्या को पन्द्रह गुना बढ़ा लिया है, और उसे हल करने के सकलप का केवल पन्द्रहवाँ हिस्सा बाकी रह गया। और आदर्शनिष्ठा ? उसे तो देश का विभाजन स्वीकार करने के साथ-साथ अवकाश दे दिया गया था।”

तो अब करना क्या चाहिए ?”

शिक्षा का आधार भारतीय भाषाओं को बनाना चाहिए। बुनियादी बात वही है।”

“पर उस से आगे ? जैसे दूसरी भाषा का प्रश्न ? हिन्दी या अँगरेज़ी या दोनों की अनिवार्य शिक्षा का प्रश्न ? क्या आप त्रिभाषा सूत्र के पक्ष में हैं ?”

“पहली बात पहली बात है। यानी प्रदेशों में प्रदेश की भाषाओं की प्रतिष्ठा। उस से आगे जरूरी नहीं है कि सीढ़ी-दर-सीढ़ी चला जाये। बल्कि मेरी समझ में तो रस्सी को दोनों सिरो से पकड़ना चाहिए। दूसरा छोर एक नया त्रिभाषा सूत्र है—मेरा अपना—”

मैंने उत्सुकता से पूछा, “वह क्या ?”

“सांस्कृतिक भूगोल या जीवन-व्यवस्था की दृष्टि से हमारे अब प्रायः तिकोने देश की तीन भुजाएँ हैं। तीनों प्रदेश-समूहों के भाषा-समूहों में से एक-एक भाषा ले कर क्या हम नहीं चल सकते ? अगर हम चार द्राविड भाषाओं को कहे कि आपस में तै कर के अपने में से एक को दक्षिण की सामान्य भाषा मान ले, और इसी प्रकार पूर्व की भाषाओं में से भी एक का चुनाव करा ले—उत्तर-पश्चिम हिन्दी-हिन्दुस्तानी पर एकमत हो ही जायेगा—तो इन तीन भाषाओं के सहारे हमारा त्रिभाषा फार्मूला चल सकता है।”

“लेकिन इस से एक भाषा की बात तो फिर भी रास्ते में रह जायेगी।”

‘एक भाषा की बात नहीं, हम रास्ते पर आ जायेंगे—एक भाषा के। मैंने कहा न कि एक भाषा के लिए अब हड़बड़ाना नहीं चाहिए? मेरे त्रिभाषा सूत्र से एक भाषा न भी हुई तो उधर बहुत प्रगति तो होगी—कई बड़े फायदे हो जायेंगे।’

“कुछ उदाहरण देंगे ऐसे फायदों के?”

“मसलन् सब से बड़ा फायदा यह कि यह साम्राज्यवाद की बात खत्म हो जायेगी। आप का दक्षिण ही लीजिए : या तो आप चारों में से किसी एक भाषा पर सहमत हो जायेंगे—या नहीं होंगे। हो जायेंगे, तो अगर चार में से एक बिना साम्राज्य माने चुनी जा सकती है तो पन्द्रह में से क्यों नहीं चुनी जा सकती? लोग सवाल को सही दृष्टि में देख सकेंगे : सब की सुविधा की दृष्टि से।” कुछ रुक कर वह बोले : “या फिर एकमत नहीं होगा। तब फिर आज उत्तर को या हिन्दी को जो गालियाँ दी जाती हैं, उन की बीछार दूसरी ओर मुड़ जायेगी—आप सब एक-दूसरे को साम्राज्यवादी कह कर कोसने लगेंगे। इसी प्रकार अन्यत्र भी : जब सभी सब को साम्राज्यवादी मानने लगेंगे तब फिर मे लोकतन्त्र की प्रतिष्ठा हो जायेगी।”

मैंने कहा : “यह कैसा लोकतन्त्र?”

“क्यों, इसी परिभाषा पर तो आज दक्षिण इतना जोर दे रहा है—‘सब को समान अवसर’ नहीं, ‘सब को समान कठिनाई’—असुविधा का समान वितरण। इस लिए सब को गाली खाने की समान पात्रता और लाजारी।”

मैं थोड़ी देर चुपचाप देखता रहा : क्या अजेय मचमुच यह प्रस्ताव कर रहे हैं या मज़ाक कर रहे हैं? लेकिन सारा हिन्दी जगत् साक्षी है कि अजेय आभिजात्य उर्फ मनहूसियत का वातावरण साथ ले कर चलते हैं—मज़ाक उन के पास नहीं फटकता। वही फिर बोले : ‘फायदे और भी होंगे।’

“क्या?”

“कोई भाषा अपने सिर्फ पुरानी होने की दुहाई नहीं देगी; नयी हो सकने का सामर्थ्य ही अधिक महत्त्व पायेगा। न बदलना गुण नहीं माना जायेगा, बदल सकना गुण होगा। सब आज की ज़हरतों की कठोर

चुनौती का सामना करेंगी—हजार साल पहले की सुविधाओं के गुलगुले गलीचों पर पड़ी इतराती न रहेगी। हजार साल पहले के शुद्ध रूप का गर्व बेमानी हो जायेगा। इस से सब भाषाओं को लाभ होगा—कोई राजभाषा बने या न बने। आप बताइये—यह क्या कम लाभ होगा ?”

मैंने नहीं सोचा था कि सवाल मेरी ओर मोड़ दिया जायेगा। अचकचा कर बोला, “हाँ-हाँ—”

उन्होंने कहा, “फिलहाल इतना हो जाये तो मैं सन्तुष्ट हूँ। आज की आवश्यकताओं की चुनौती का सामना हमारी भाषाएँ करने लगेंगी तो अपने-आप सही रास्ते पर आ जायेगी। राजभाषा की समस्या हल हो जायेगी।”

हम दोनों थोड़ी देर चुप रहे। फिर अज्ञेय ने कहा, “गणित में आप की रुचि है ? मैंने सुना है, हर दाक्षिणात्य की होती है। रुचि ही नहीं, प्रतिभा।”

मैंने विनय दिखाते हुए कहा, “रुचि तो है।”

“असल में भाषा की समस्या का हल गणित से मिल सकता है।”

“वह कैसे ?”

“अब देखिये मान लीजिए एक भाषा कहती है, हजार साल में हम में ज़रा भी परिवर्तन नहीं आया। हम आज भी ठीक वही हैं जो हजार साल पहले थे। इस बात को गणित की भाषा में कहे तो यह समीकरण बना

$$\text{भा} = \text{भा} + 1000$$

बना न ?”

मैं ने पूछा, “आगे बताइये।”

अज्ञेय ने एक सीपी से सामने रेती पर लिखते हुए कहा : “अब इस का हम विस्तार कर सकते हैं :

यदि $\text{भा} = \text{भा} + 1000$

तो $\text{भा} = (\text{भा} + 1000) + 1000$

अतः $\text{भा} = (\text{भा} + 1000 + 1000) + 1000 + \dots$

यो ∞ तक

हो गया न ?”

“हाँ, समीकरण में पहला पद यदि ठीक है तो आगे सब सिद्ध होता है।”

“सिद्ध होता है। इस का अर्थ क्या हुआ ? कि भा ही एक मात्र सत्य है, बाकी $1000 + 1000 + 1000$ का अनन्त तक योग सब सिद्ध है। यानी एक भा यथार्थ है तो बाकी सब सख्या अर्थहीन हैं, शून्य है। अब इस का फिर साधारण भाषा में अनुवाद करें तो मतलब हुआ कि भारत की पचास-साठ-सत्तर करोड़ जनसख्या तो शून्य है, अस्तित्व ही नहीं रखती, और एक भाषा एक आत्यन्तिक और स्वयंसिद्ध सच्चाई है।”

मैंने कहा, “अजेय जी, ऐसा तर्क आप को बोभा नहीं देता। पहले समीकरण में 1000 एक हजार वर्ष के लिए था, एक हजार जनसंख्या के लिए नहीं। समीकरण की कोटियाँ यो बदली नहीं जा सकती।”

अजेय ने विचलित हुए बिना कहा, “आप यह कहना चाहते हैं कि $1000 + 1000 + 1000$ वर्षों का योग अर्थहीन सिद्ध हो जाना आप मान लेंगे, पर यह नहीं मानेंगे कि इतनी जनसंख्या का योग अर्थहीन है। यही न ?”

मैंने निर हिलाया।

“यानी आप के लिए समय अर्थहीन हो जाने से भी मानव अर्थहीन नहीं हुआ। मेरे लिए दोनों एक ही बात हैं। जिस के अस्तित्व के दो आयाम हम ने माने—देश और काल—उस का एक आयाम उड़ा देने से भी वह वही रहेगा यह मैं नहीं मान सकता। काल का आयाम अर्थहीन सिद्ध होने से भी मनुष्य के अस्तित्व की प्रतिज्ञा हो जाती है।

मैंने आपत्ति करते हुए कहा, “वह हो जाती होगी, पर आप के गणित के समीकरण से तो वह नहीं निकलता न।”

“क्यों नहीं : वह समीकरण बीज-गणित का था, यह परिणाम रेखा-गणित का है। दोनों गणित। और आप कहें कि एक विधा से दूसरी विधा में नहीं जा सकते तो कहना होगा कि आप आधुनिक साहित्यकार नहीं हो सकते, और चाहे जो हो जायें। बल्कि किसी भी कला के कलाकार नहीं हो सकते—क्यों कि आज-कल तो दूसरी विधा में जाये बिना पहली

विधा ही नहीं बनती—यानी विधान्तर ही विधा है।”

मैंने हताश हो कर कहा, “अज्ञेय जी, इस तर्क से तो विषयान्तर ही विषय होगा।”

अज्ञेय खुल कर हँसे (अश्व जी कृपया नोट लें)। बोले, “चलिए, यहाँ आ कर हम-आप एक हो गये। इसी को हमारी-आप की भेट कहा जाये?”

मैंने मन ही मन सोचा, “भेट तो यह किसी पत्र-पत्रिका की होगी—” और यह भाव मेरे चेहरे पर आ गया होगा, पर तब तक अँधेरा उमड़ कर रेंती पर छा गया था और सागर की ओर बढ़ने लगा था, इस लिए हम लौट आये।

(मैंने यह इटरव्यू अपनी तत्कालीन टीप के आधार पर लिखा है। टीप और इस लेख में दो वर्ष से अधिक का अन्तराल है, फिर इमे अज्ञेय से दुबारा प्रमाणित भी नहीं कराया गया, पर मेरा विश्वास है कि यहाँ उन से कहलायी गयी बातों का वह प्रतिवाद नहीं करेंगे।)¹

१ ‘कुट्टिच्चातन्’ की इस पा० टि० पर ‘अज्ञेय’ की पा० पा० टि० भी कदाचित् अपेक्षित है। दोनों १९६७-६८ की कृतियाँ हैं और तभी घटित हुई (आत्मानुभूत और आत्मघटित में भेद अज्ञेय १९३९ से करते आये हैं, दे० शेखर : एक जीवनी की भूमिका)। तब तक ‘कुट्टिच्चातन्’ और ‘अज्ञेय’ का घनिष्ठ सम्बन्ध सर्व-विदित नहीं था, अनन्तर वह स्वीकार कर लिया गया—कुट्टिच्चात यक्ष की पहचान हो गयी। एक भले ही विकारक मकुर में देखा गया यह आत्म-विम्व भी आत्म-साक्षात्कार का एक प्रकार माना जायेगा और पाठक के लिए रोचक होगा, यह आशा ही इस के यहाँ दिये जाने का कारण है।

लेखक और प्रकाशक

कुछ लेखक मुझ से शायद इस बात पर ईर्ष्या भी कर सकते हैं कि प्रकाशक के साथ मेरा पहला साक्षात्कार मेरी पहली रचना को ले कर नहीं हुआ। लेकिन मैं इस को अपना दुर्भाग्य मानता हूँ। क्योंकि बाद में स्वयं मुझे जो अनुभव हुए, और दूसरों के अनुभवों के जो प्रामाणिक वृत्तान्त मुझे मिले उन के आधार पर मैं कहता हूँ कि नये लेखक और प्रकाशक का संघर्ष लेखक-जीवन का एक बहुमूल्य अनुभव है, और इस संघर्ष से अच्छे रह जाना बच जाना नहीं, बल्कि वचित हो जाना है। शरीर पर के घाव जिस प्रकार सूर की सूरमाई का परिचय देते हैं, और व्रणहीन शरीर वीरता को भी सन्देहास्पद बना देता है, उसी प्रकार किसी लेखक के कभी प्रकाशक से चोट न खाने का अर्थ भी यह लिया जा सकता है कि वह वास्तव में लेखनोपजीवी नहीं है—गौकिया लिख-लिखा लेता है, निरा 'एमेच्योर' है। सच पूछिए तो मैं भी आरम्भ में लेखन-जीवी नहीं था। मेरी पहली पुस्तक जब छपी तब मैं जेल में सरकार की मेहमाननिवाजी में लाभ उठा रहा था, और दूसरी पुस्तक यद्यपि छपी मेरे जेल से आ जाने के बाद, तथापि प्रकाशक से उस की लिखा-पढ़ी कुछ अनुग्रहशील सम्पादकों की मध्यस्थता से पहले ही हो गयी थी। लेकिन इस प्रकार लेखक-जीवन की मेरी दीक्षा में जो कमी रह गयी थी उसे बाद के अनुभवों ने पूरा कर दिया। करेले के नीम चढ़ा होने में फिर भी कोई कसर रह गयी होती, तो वह अपनी दो-एक पुस्तकों का प्रकाशक स्वयं बन कर मैंने पूरी कर ली !

अकसर मुना जाता है कि लेखन और प्रकाशन अन्योन्याश्रित हैं : एक के बिना दूसरे का कल्याण तो हो ही नहीं सकता, जीवन भी सम्भव नहीं है। यह कुछ वैसी ही बात है जैसी यह, कि विज्ञान प्रगति का साधन

है। अणु-वम और उद्भजन-वम वैज्ञानिक प्रगति के सूचक हैं, नि सन्देह; लेकिन प्रगति किस दिशा में? प्राणिशास्त्र और वनस्पति-शास्त्र में परस्पर आश्रय के दो रूप बताये जाते हैं एक जिसे 'सहजीविता' कह सकते हैं—जिस में दो प्राणी या उद्भिज एक दूसरे को जीवन की सुविधा देते चलते हैं; दूसरी जिसे परोपजीविता कहा जाता है और जिस में एक प्राणी या उद्भिज दूसरे के सहारे जीता हुआ उस का प्राण-रस चूस लेता है और उस के विनाश का कारण बनता है। आदर्शों की बात अलग है—आदर्श में विज्ञान मूलतः कल्याणकारी है और प्रकाशन भी मूलतः कल्याणकारी है। लेकिन समकालीन वास्तविकता देखे तो मानना होगा कि प्रकाशन भी लोक-कल्याण में उतना ही दूर है जितना कि विज्ञान।

वाल्मीकि के समय प्रकाशक नहीं थे। उस से रामायण की कल्याण-कारिता में कुछ कमी आयी हो ऐसा नहीं जाना गया। व्यास इस हद तक आधुनिक हो गये थे कि उन्होंने एक शीघ्रलिपिक को महाभारत बोल कर लिखा दिया था; लेकिन प्रकाशक तब भी नहीं थे। महाभारत-रूपी ज्ञान-महार्णव इस लिए सूख गया हो, या उस के लेखक की उपजीविका मारी गयी हो, इतिहास में इस का कोई प्रमाण नहीं मिलता। प्रकाशक और लेखक का सम्बन्ध साँप और नेवले का है, अथवा साँप और मेढक का अथवा साँप और छछूंदर का—इस बारे में वहस हो सकती है; लेकिन सच मानिए कि हर हालत में साँप प्रकाशक ही है। बाकी यह लेखक की प्रतिभा पर निर्भर है कि वह मेढक की तरह लील लिया जाता है, या कि छछूंदर की तरह 'गीलै बनै न बनै विनु गीलै' की स्थिति में प्रकाशक के गले में अटका रहता है, या कि फिर नेवले की तरह उस पर हावी हो उठता है। लेकिन कोरी सिद्धान्त-चर्चा छोड़ कर अपने अनुभव पर आवें।

अभी मैं जेल ही में था कि एक प्रकाशक ने एक पुस्तक की पांडुलिपि देखने को मँगायी थी। उस के बाद आज तक न वह पांडुलिपि देखने को मिली, न उस का कुछ और पता लग सका। अब तो वह प्रकाशक महोदय भी स्वनामधन्य हो गये हैं इस लिए उन के बारे में अधिक कुछ कहना अशोभन होगा। और एक थे, जिन्हें पांडुलिपि के साथ एक सस्करण के कागज के दाम भी दिये थे। तब तक इतना सीख लिया था कि पुस्तक की प्रतिलिपि जरूर अपने पास रखनी चाहिए, इस लिए पुस्तक का तो उद्धार हो सका; लेकिन वह रूपया उन्होंने किस हिसाब में बराबर कर लिया, यह आज तक न जान पाया। एक ऐसे भी मिले जिन्हें पुस्तक उन

की और से स्वयं छपा कर दी; यह सज्जन छपाई का हिसाब-विनाब तो बड़ा चुकाते, पुस्तक ही बेच कर खा गये। लेखक का दुर्भाग्य यह है कि वह जब ऐसे अनुभव सुनाता है, तो उस का स्वर भी अभियोक्ता का स्वर नहीं होता, क्योंकि सुनने वाले सब उसी को अभियुक्त ठहराते हैं—क्यों उम ने ऐसी मूर्खता की? वचन में कथा सुनी थी कि गुड एक बार भगवान् के पास फ़रियाद ले कर गया कि “भगवान्, मुझे बचाइये, जो मुझे देखता है खाने को दौड़ता है।” भगवान् जी ने ज़रा मुसकरा कर कहा, “मैया, तनिक दूर खड़े हो कर बात करो”—क्योंकि गुड को इतना निकट देख कर स्वयं उन का जी ललच आया था। कुछ वैसी ही दशा बेचारे लेखक की है।

जिन दिनों मैं लाहौर में था उन दिनों, हमारे पड़ोस में एक नया बैंक खुला था। मुझे तो बैंक से काम ही क्या पड़ता, लेकिन एक मित्र ने बताया कि उस बैंक में जो कोई नया हिसाब खोलने जाता था उस की बड़ी खातिर होती थी। मैनेजिंग डायरेक्टर साहब स्वयं उस से मिलते थे और उसे चाय पिलाते थे। लेकिन एक बार रुपया जमा कर जो व्यक्ति फिर रुपया निकलवाने आता उस को विलकुल दूसरी ही स्थिति का सामना करना पड़ता। या तो मैनेजर या बड़े एकाउंटेंट साहब की अनुपस्थिति के कारण बैंक पास न हो सकता, या फिर बैंक काटने वाले के हस्ताक्षरों में कोई त्रुटि निकल आती, या कोई दूसरी अड़चन बता दी जाती। अब तो कड़े नियन्त्रण के कारण बैंकों में ऐसी हरकतें बहुत कम हो सकती हैं, लेकिन प्रकाशकों के लिए यह वायें हाथ का खेल है। आप अगर कुछ भी जाने हुए लेखक हैं तो पांडुलिपि ले कर प्रकाशक के पास जाइये, आप की खातिर कर के वह पांडुलिपि तो हथिया लेगा। अगर उस को आशा हो कि आप कापीराइट भी उसके नाम कर दे सकते हैं तब तो वह आप की पत्नी के लिए साड़ी और बच्चों के लिए खिलौने से ले कर अन्न-कण्ट के समय देहरादून के बढ़िया वासमती चावल आप के घर पहुँचाने तक सभी तरह के उपचार कर सकता है। लेकिन एक बार अधिकार उभे दे दीजिए—बस उस के बाद राह चलते आप को पहचान ले तो भी समझिए कि मुरब्बत दिखा रहा है !

या फिर दूसरा पेंतरा यह हो सकता है कि पांडुलिपि की बात सुन कर ही आप को एहसान से लाद दे। अगर आप नये लेखक हैं तब तो निश्चय मानिए कि उसका रवैया यही होगा। “अजी साहब, आज-कल

कौन जनरल पुस्तकें छापने का साहस कर सकता है ? आज-कल तो आप जानते हैं सिर्फ़ रीडरे चलती हैं । हम ने अमुक की पुस्तक छपी थी, पाँच प्रतियाँ भी नहीं बिकी और अमुक की पुस्तक—हम जानते थे कि उस की एक भी प्रति नहीं बिकेगी, लेकिन बेचारे की बुरी हालत थी—हम ने सहानुभूतिवश छाप दी । आखिर प्रकाशक भी तो इन्सान है !”

वैसे कुशल प्रकाशक इस पैतरे की परिधि के अन्दर भी कई तरह की नफासत दिखा सकता है । जैसे, “अच्छा अब आप आये हैं तो रख जाइये पाडुलिपि ! मैं देखूंगा—” और फिर क्लर्क से कह दे कि ‘यह महाशय फिर आये तो भीतर मत आने देना, या कोई वहाना बना कर टाल देना ।’ या यह भी हो सकता है कि, “देखिए साहब, यह किताब छपने-छपाने की तो है नहीं । लेकिन आप ने परिश्रम किया है—यह लीजिए पचास रुपये ले जाइए—पुस्तक के राइट हमारे नाम लिख जाइये—हमारे पास पड़ी रहेगी—और नहीं तो यही समझ लीजिएगा कि हमारे पास अधिक सुरक्षित है ।”

इसी का और भी परिष्कृत, और इस लिए और भी खतरनाक रूप यह होता है कि “साहब, आप तो जानते हैं इस युग में चीज नहीं बिकती, नाम बिकता है । चीज़ कितनी ही अच्छी हो, जब तक उस के साथ कोई बड़ा नाम न हो, कोई उसे पूछता ही नहीं । और बड़ा नाम हो तो उस के साथ चाहे जो कबाड जोड़ दीजिए चल जायेगा ।” इस के बाद प्रकाशक अपने कथन की पुष्टि में व्यौरेवार वता देता है कि किस-किस नेता के नाम से कौन-कौन सी रद्दी पुस्तकें छपी या बिकी या पुरस्कृत हुई हैं, और कौन-कौन से महद्ग्रन्थ या तो पाडुलिपि के रूप में ही दीमको द्वारा खा लिये गये हैं या छप कर चाट-पकौड़ी या परचून लपेटने के काम में आते रहे हैं—केवल इस लिए कि उन के लेखक पहले ख्यात-नाम नहीं थे ।

लेखक का हाँसला पस्त करने के लिए इतना काफी होना चाहिए । इस के बाद वह या तो अपने कागज-पत्र लपेट कर मुँह लटकाये चल देगा या फिर—जैसी कि प्रकाशक आगा कर रहा है—किर्तव्य भाव से उसी से पूछेगा, “तो फिर आप ही कुछ सलाह दीजिए न ?”

प्रकाशक ने तो यह भूमिका रची ही है सलाह देने के लिए ! वह कहता है, “आप तो साहित्यकार हैं, आदर्श के लिए लिखते हैं । नाम का मोह आप को तो है नहीं । मेरी राय तो यही है कि आप ऐसी तरकीब कीजिए कि आप की चीज भी लोगों के सामने आ जाये और

आप को कुछ लाभ भी हो जाये। असल चीज़ तो यही है कि उत्तम साहित्य अधिक से अधिक लोगों के सम्मुख आये, लेखक के नाम से क्या आता-जाता है ? आखिर पुराणों-उपनिषदों के लेखकों का किसे पता है ?”

इस तरह की थोड़ी और प्रभावोत्पादक बात-चीत के बाद वह उपाय यह बताता है कि लेखक पांडुलिपि उसे दे दे, वह किसी प्रसिद्ध व्यक्ति से अच्छे पैसे दिलवा देगा और उसके नाम से पुस्तक छपवा देगा। इस से लेखक को पारिश्रमिक भी मिल जायेगा और उस की पुस्तक भी प्रकाश में आ जावेगी, उबर प्रसिद्ध व्यक्ति भी प्रसन्न और साथ-साथ थोड़ा और प्रसिद्ध हो जावेगा, और प्रकाशक को भी थोड़ा-सा लाभ हो जावेगा। इस प्रकार सब को लाभ भी हो जावेगा और लोक-कल्याण भी—‘बहुजनहिताय, बहुजनसुखाय’ के आदर्श का इस से अच्छा निर्वाह और क्या हो सकता है ?

इतनी बात तो प्रकाशक आसानी से कह सकता है। लेखक उसे समझ्यही न मानेगा तो भी व्यवहार-कुशल यथार्थवादी तो मान ही लेगा। इन से आगे प्रकाशक यह बताना आवश्यक नहीं समझेगा कि वह ‘प्रसिद्ध व्यक्ति’ शायद किसी पाठ्यक्रम समिति का सदस्य भी है, या कि कागज़ के कंट्रोलर का रिश्तेदार है, या सिमेट के परमिट दिला सकता है। उसे साध कर प्रकाशक भविष्य में अपना कौन-सा काम निकलवाने की आशा कर रहा है, ऐसी घरेलू बातों से लेखक को क्या मतलब हो सकता है ?

या यह भी हो सकता है कि ‘प्रसिद्ध व्यक्ति’ और कोई न हो कर प्रकाशक की पत्नी ही हो—या कि स्वयं प्रकाशक ही हो और पुस्तक उसी के नाम से छपने की बात हो रही हो। ऐसा अक्सर देखा गया है कि प्रकाशक एक प्रकाशक के रूप में छोड़ कर और हर रूप में प्रसिद्ध होना चाहता है—चाहे आलोचक के, चाहे कवि के, चाहे कवयित्री के पति के—या और नहीं तो कवयित्री के पाणि-पार्थी के रूप में ही सही। वह भी न हो तो सम्पादकत्व तो कही गया नहीं है—जो पुस्तक प्रकाशक छाप रहा है उस पर सम्पादक के रूप में अपना नाम तो वह दे ही सकता है।

प्रकाशक का—या प्रकाशक और लेखक के सम्बन्ध का—यह चित्र एकांगी जान पड़ सकता है। क्या ऐसा असम्भव ही है कि प्रकाशक लेखक का हितैषी हो और सत्साहित्य के प्रणयन और प्रचार में योग दे सके ? असम्भव तो नहीं है। विदेशों में इस के कई उदाहरण मिल जावेंगे। भारत